

الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف

البناء العرفي للقصيدة العربية

دار الشروق

الْبِنَاءُ الْعُرْفِيُّ
لِلْقَصِيدَةِ الْعَرَبِيَّةِ

البناء العروضي

للقصيدة العربية

الطبعة الأولى ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩ م

جميع حقوق الطبع محفوظة

© دارالشروق —

القاهرة: ٨ شارع سيويه المصري

- رابعة العدوية - مدينة نصر

ص. ب. : ٣٣ البانوراما

تليفون: ٤٠٢٣٣٩٩

فاكس: ٤٠٣٧٥٦٧ (٢٠٢)

بيروت: ص. ب. : ٨٠٦٤

هاتف: ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣

فاكس: ٨١٧٧٦٥ (٩٦١)

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

هذه محاضرات تتناول البناء العروضي للقصيدة العربية ، أقدمها لطلابي في كلية دار العلوم بجامعة القاهرة ، كما أقدمها لكل محبي فن العربية الأول : الشعر ، والراغبين في معرفة أسس بنائه .

والحق أن فن العروض علم قد يكون صعبًا على كثير من المبتدئين ، لأنهم لم يتدربوا عليه ، ولم يمارسوه ، ولم يوقفهم أحد من خلال قراءة الشعر على أصوله وقواعده ، وهو علم يحتاج إلى دربة ومرانة كثيرة متصلة ، والعناية به تحتاج إلى تضافر علوم العربية المختلفة التي تعين على ضبط النص الشعري . وبين علم العروض وعلوم العربية الأخرى من صرف ونحو وغيرهما - تعاون متبادل وجدل حي فعال ، ومن هنا كانت إجابة العروض متضمنة لإجابة كثير من علوم العربية .

وقد ظل العروض العربي ميزانًا للشعر منذ وجد الشعر العربي ، ومنذ استكشف قواعد هذا العلم واستخلص قوانينه عالم العربية الفذ الخليل بن أحمد الذي عاش حتى أوائل الربع الأخير من القرن الثاني الهجري (ت تقريبًا ١٧٥ هـ)

وقد كان علماء العربية يتعهدونه من حين إلى آخر شرحًا وبسطًا لغوامضه ، أو اختصارًا ونظمًا لمسائله ، أو تنبيهًا إلى أهميته والحاجة إليه . فبعد الخليل بن أحمد ألف فيه

الأخفش الأوسط (ت ٢١٥ هـ) مستدرجًا على الخليل، وبعده أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥ هـ) وابن كيسان (ت ٣١٠ هـ) وابن السراج (ت ٣١٦ هـ) وابن عبد ربه (ت ٣٢٨ هـ) والزرجاني (ت ٣٤٠ هـ) والصاحب بن عباد (ت ٣٨٥ هـ) وأبو الفتح بن جنى (ت ٣٩٢ هـ) والجوهري (ت ٤٠٠ هـ تقريبًا) والخطيب التبريزي (ت ٥٠٢ هـ) والزرخشري (ت ٥٣٨ هـ) وابن الحاجب (ت ٦٤٦ هـ) والدمامي (ت ٨٢٧ هـ)، وبين هؤلاء وبعدهم كثيرون.

وكان بعض القدماء يعد العروض مما اختصت به العرب، ومن هؤلاء ابن فارس الذى يقول في كتابه «الصاحبى»: «ثم للعرب العروض التي هي ميزان الشعر، وبها يعرف صحيحه من سقيم. ومن عرف دقائقه وأسراره وخفائيه - علم أنه يربى على جميع ما يتَّبَجَّحُ به هؤلاء الذين ينتحلون معرفة حقائق الأشياء من الأعداد والخطوط التي لا أعرف لها فائدة». وكان ابن فارس قد ذهب من قبل إلى أن العرب كانوا في جاهليتهم - قبل كشف الخليل - يعرفون العروض بوصفه علمًا ضمن ما يعرفون من علوم، فقال (ص ١٣، ١٤ من الصاحبى): «وأما العروض فمن الدليل على أنه كان متعارفًا معلومًا اتفاق أهل العلم على أن المشركين لما سمعوا القرآن قالوا - أو من قال منهم - إنه شعر، فقال الوليد بن المغيرة منكراً عليهم: لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقرء الشعر؛ هزجه ورجزه، وكذا وكذا، فلم أره يشبه شيئاً من ذلك». ويعقب ابن فارس مستتجاً: «أف يقول الوليد هذا وهو لا يعرف بحور الشعر؟!».

ولا شك في أن العرب كانوا يعرفون أوزان الشعر ممارسةً واستعمالاً، ويدركون الفروق بين كل وزن وآخر، ولم يخلط الشعراء بين هذه الأوزان. وأما دعوى ابن فارس أنهم كانوا يعرفون العروض بمصطلحاته وبوصفه علمًا له أصوله وقواعده - فهي دعوى باعثها إكبار هذا العلم والاهتمام به، وإكبار العرب أيضًا، حتى إنه اعتقد أيضًا أنهم كانوا يعرفون علوم العربية الأخرى بمصطلحاتها الخاصة بها.

ومهما يكن من أمر، فإن هذا العلم ضروري لدارس العربية الذي يريد أن يتخصص فيها، وآمل مع هذه البداية أن أحجب إلى طلابي هذا العلم الذي يتناول أهم فنون

العربية ، ولذلك بسّطت عرض أبحره معتمداً على جانب الوصف ، وتخففت من كثير من مصطلحاته معولاً على إكسابهم المهارة والدربة على فهمه ومعالجته ، ومن ثم أكثر من النصوص سواء في ثانيا العرض أو التدريبات الملحقه ، وأرجو أن تكون معينة على تحقيق ما أتغيّاه .

وقد ألحقت بهذه الدراسة عجالة سريعة عن الشعر الحر ، لأن الأبحر المدروسة هنا هي التي يعتمد الشعر الحر على تفعيلاتها في تشكيله ، وقصدي من ذلك أن يعرف الدارسون العلاقة بين الشعر الحر والشعر الذى نبع من هذا اللون الجديد ، وأن يعرفوا أنه موزون بطريقة خاصة ؛ حتى لا يضلّهم بعض الذين ينكرونه ، إما عن هوى خاص وإما عن عدم معرفة به .

ولا يكتمل البناء العروضي للقصيدة العربية إلا إذا ألمّ الدارس أيضاً بنظام التقفية فيها ، ولذلك جعلت الباب الثاني من هذه الدراسة لتناول القافية في الشعر العربي ، وكما فعلت مع النظام العروضي - ألحقت فصلاً خاصاً بالقافية في الشعر الحر . وأسأل الله أن يكون عملي نافعا وأن يجعله خالصاً لوجهه .

والله من وراء القصد ، وهو حسبي .

محمد حماسة عبد اللطيف

مصر الجديدة في ١٩٩٩ / ٨ / ٥

الباب الأول

البناء العروضي للتصميم

تقديم

من المعروف أن تراثنا الشعري أعمق جذراً وأبعد عمراً في مدى التاريخ من تراثنا النثري؛ إذ إن أقدم النصوص اللغوية في الثقافة العربية نصوص شعرية ترجع إلى ما قبل الإسلام بما يقرب من قرنين من الزمان، ولا تكاد الثقافة العربية تعرف نصوصاً نثرية قبل الإسلام إلا نثفاً قليلة، وهي - على فرض صحتها - من أسجاع الكهان وبعض خطب العرب التي نالها على الزمن تحريف كثير.

ولعل القيمة الفنية للشعر هي التي ساعدت على حفظه على مدى الزمن، فتناقله جيلٌ بعد جيل، وأشبعوا به أشواقهم الروحية، وظمأ نفوسهم إلى الجمال وتعميق الرؤية للحياة وتعديلها. ولعل مما ساعد أيضاً على حفظ الشعر ذلك النغم الموسيقي الذي يتمتع به، وذلك الإيقاع الذي يستدعي بعضه بعضاً فيعين على التذكير، ولا سيما أنه كان علم قوم لم يكن لهم علم سواه.

وإذا كان كل من الشعر والنثر كلاماً من الكلام العربي مصوغاً على نمط الجملة العربية وخصائصها وبنية مفرداتها الصرفية والصوتية^(١)، فإنه ينبغي علينا أن نقف على ما يمتاز به الشعر من النثر، ونتعرف الخصائص التي تجعل من الكلام شعراً من حيث قالبه وطريقة بنائه الصوتي.

(١) هذا لا يمنع أن الشعر قد ينفرد أحياناً ببعض الصيغ والتراكيب الخاصة فيما يسمى بالضرورات الشعرية. انظر كتابي: لغة الشعر: دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، ١٩٩٦.

لقد وردت في المصادر العربية القديمة تعريفات متعددة للشعر، تعرض بعضها للنقد والنقض، واستحسن البعض الآخر. ولن يكون من وكدنا هنا محاولة التمييز بين الشعر والنثر من خلال التعريفات التي قدمت لكل منهما، ولكننا سنحاول التمييز بينهما من خلال التعرض لنص من كلا اللوين، فما يغني التعريف شيئاً إذا لم تكن مفرداته واضحة الدلالة في الذهن عن طريق ارتباطها الفعلي بنصوص لغوية واضحة.

فَلْنُحَاوِلْ أَنْ نَوَازِنَ بَيْنَ هَذَيْنِ النَّصِيْنِ (أ) و(ب).

(أ) النص الأول: يقول الروائي الكبير نجيب محفوظ في رواية «اللس والكلاب» على لسان بطلها «سعيد مهران»:

«لن أقع في الفخ، ولكنني سأنقض في الوقت المناسب كالقدر، وسناء إذا خطرت في النفس انجاب عنها الحر والغبار والبغضاء والكدر، وسطع الحنان فيها كالنقاء غب المطر. ماذا تعرف الصغيرة عن أبيها؟ لا شيء، كالطريق والحارة والجو المنصهر. . . جاءكم من يغوص في الماء كالسمكة، ويطير في الهواء كالصقر، ويتسلق الجدران كالفار، وينفذ من الباب كالرصاص».

(ب) النص الثاني: يقول إبراهيم ناجي في قصيدته «الأطلال»:

يَأْفُوَادِي رَحِمَ اللَّهِ أَهْوَى	كَانَ صَرْحًا مِنْ خَيَالٍ فَهَوَى
اسْقِنِي واشْرَبْ عَلَى أَطْلَالِهِ	وَارَوْ عَيْنِي طَالَ مَا الدَّمْعُ رَوَى
كَيْفَ ذَاكَ الْحُبُّ أَمْسَى خَبْرًا	وَحَدِيثًا مِنْ أَحَادِيثِ الْجَوَى

نلاحظ - معاً - أن النص الأول مقسم إلى جمل، كل جملة منها تطول أو تقصر حسب المعنى الذي يريد أن يؤديه الكاتب، فجملة «لن - أقع - في - الفخ» مكونة من أربع كلمات، والجملة التي بعدها «ولكنني - سأنقض - في - الوقت - المناسب - كالقدر» مكونة من ست كلمات، والجملة الثالثة «وسناء - إذا - خطرت - في - النفس - انجاب - عنها - الحر - والغبار - والبغضاء - والكدر» مكونة من إحدى عشرة كلمة.

وهكذا تتوالى الجمل في هذا النص دون ضابط شكلي يفرض عليها تساوي الكمية

الزمنية والصوتية؛ لأن كل جملة مرتبطة بالمعنى الذي تؤديه، ولا يلزم فيه أن تتساوى كمية الأصوات المنطوقة في كل جملة.

أما النص الثاني، فإننا نلاحظ أنه مكون من ثلاثة أسطر، كل سطر منها مكون من قسمين، كل قسم منها مكون من مجموعة من الكلمات، قد يتساوى عددها مع عدد كلمات القسم الثاني أو لا يتساوى، فالقسم الأول من السطر الأول مكون من خمس كلمات، هي: «يا - فؤادي - رحم - الله - الهوى»، والقسم الثاني من البيت الأول مكون من خمس كلمات، هي: «كان - صرخا - من - خيال - فهوى».

والسطر الثاني مكون من قسمين كذلك، القسم الأول عدد كلماته أربع، هي: «اسقني - واشرب - على - أطلاله» والقسم الثاني مكون من خمس كلمات، هي: «وَارَوْ - عني - طالما - الدمع - روى».

والسطر الثالث مكون من قسمين أيضًا، عدد كلمات القسم الأول خمس كلمات، هي: «كيف - ذاك - الحب - أمسى - خبرًا» والقسم الثاني عدد كلماته أربع كلمات، هي: «وحدثًا - من - أحاديث - الجوى».

لكن يلاحظ - مع عدم اتفاق هذه الأقسام في عدد الكلمات - أن كل قسم منها متساوٍ مع القسم الآخر في كمية الأصوات المنطوقة والمسموعة، ومتساوٍ معه أيضًا في ترتيب هذه الأصوات. ودليل ذلك، أننا لو قسمنا كل سطر من هذه الأسطر الثلاثة إلى مقاطع صوتية^(١) أي إلى أصغر الوحدات الصوتية، لكان كل قسم متساويًا مع الآخر، وكل سطر متساويًا مع التالي، فالسطر الأول مثلاً، مكون من هذه المقاطع أو الوحدات الصوتية الصغرى:

يا / فُ / وَا / دِي / رَ / حِ / مَ لَ / لَآ / هُ لَ / هَ / وَى .

مجموعة هذه المقاطع أحد عشر مقطعًا صوتيًا.

(١) المقطع الصوتي هو: الدفقة الصوتية التي لا يمكن فصلها من بعضها البعض. سلام (بالتنوين) - مثلاً - مكونة من ثلاثة مقاطع، هي (سَ - لَ - مَ) ولا يمكن تقسيم كل مقطع منها صوتيًا، بل لابد من نطقه دفعة واحدة.

والقسم الثاني مكون من هذه المقاطع الآتية :

كَا / نَ / صَر / حَا / مِنْ / خَدَ / سَيَا / لِي / فَ / هَ / حَوَى .

مجموعها أيضًا أحد عشر مقطعًا صوتيًا . فلنر معًا السطرين الآخرين .

السطر الثاني :

١ - إِنْ / حَقَ / حَبِي / وَشَدَ / رَبَّ / عَدَ / حَلَى / أَطَ / سَلَا / لِي / هَ

٢ - وَزَ / وَ / عَنَدَ / حَبِي / طَا / لَدَ / مَمَدَ / دَمَدَ / عَ / رَ / وَى

السطر الثالث :

١ - كَيْدَ / فَ / ذَا / كَلَّ / حَبْدَ / بُ / أَمَدَ / سَسَى / خَدَ / بَبَ / رَّا

٢ - وَ / حَدَ / حَبِيدَ / ثَا / مِنْ / أَا / حَا / دِيدَ / سِثَ / لَدَ / حَجَدَ / حَوَى

وهكذا نجد كل سطر (أو قل كل بيت) منها مكونًا من أحد عشر مقطعًا صوتيًا ، فليست العبرة — إذن — بعدد الكلمات ، لكن بكمية الأصوات المنطوقة ، وتساويها وترتيبها في كل قسم من هذه الأقسام بنظام مخصوص ، بحيث نجد أن المقطع القصير يقابله في البيت التالي مقطع قصير ، والطويل يقابله كذلك مقطع طويل . ومن هنا يدرك المستمع توالي هذا الترتيب واتفاقه ، فيحدث لديه الإحساس بالأثر الموسيقي ، وهذا ما يسمى «الوزن» .

ويلاحظ — أيضًا — على النص الثاني أن كل بيت فيه ينتهي بكلمة آخرها «واو» مفتوحة فتحة طويلة Waa «فهوى - روى - الجوى» . وانتهاء البيت بهذه الكلمة المتفقة في مقطعها الأخير مع الكلمة الأخيرة في البيت الذي يليه - يُحدث أثرًا موسيقيًا آخر ، بجانب الأثر الموسيقي الأول (الوزن) . واتفاق الكلمات الأخيرة في نهاية الأسطر على هذا الشكل يسمى «القافية» . وكل نص أدبي تتوافر فيه هاتان الصفتان : تساوي الكمية الصوتية بين أجزائه بنظام مخصوص ، والذي يسمى «الوزن» ، واتفاق الكلمات الأخيرة في الأسطر بنظام مخصوص كذلك ، والذي يسمى «القافية» - كل نص أدبي تتوافر فيه هاتان الخاصيتان يسمى «شعرًا» من حيث الشكل على الأقل .

لكننا نلاحظ أن النص الأول يشتمل على جمل ثلاث ، كل جملة منها تنتهي بكلمة يتفق الحرف الأخير فيها مع الكلمة التي في آخر الجملة التالية ، وهي على الترتيب :
ولكنني سأنقض في الوقت المناسب كالقدر .

وسناء إذا خطرت في النفس انجباب عنها الحر والغبار والبغضاء والكدر .
وسطع الحنان فيها كالنقاء غبَّ المطر .

فالكلمات الأخيرة في الجمل متشابهة في حرفها الأخير «القدر - الكدر - المطر» ولكنها لا تسمى قافية ، لأن الجمل هنا غير متساوية في كمية الأصوات المنطوقة في ترتيبها المخصوص ، ولذلك لا يسمى هذا الكلام شعراً ؛ لأنه غير موزون ، وإنما يسمى «نثراً» .
وعند اتفاق آخر الجمل على هذه الصورة يسمى «نثراً مسجوعاً» .

والواقع أن كل من له أدنى دُرِّيَّة باللغة العربية - من دارسيها بالطبع - يستطيع أن يفرق بين ما هو شعر وما هو نثر بمجرد سماعه أو قراءته لنصين من هذا أو ذاك ، فإذا سألته : كيف عرفت أن هذا شعر؟ فسوف يجيبك بأن هذا كلام موزون ، وينتهي به المطاف عند هذا الحد ولا يتجاوزه . وإذا واصلت معه حوارك : كيف عرفت أن هذا موزون؟ فأغلب الظن أنك لن تظفر بشيء ، وأغلب الظن - أيضاً - أنك سوف تسمع كلاماً مختلطاً عن التفاعيل والبحور والقافية لا يساعد على جلاء بالقدر الذي يساعد به على التشويش والاضطراب .

ولعل كبرى النكبات التي أُصِيبَتْ بها ثقافتنا العربية أن يفقد كثير من المتخصصين فيها القدرة على التمييز بين البيت الصحيح المستقيم ، والبيت الذي أصابه اختلال عروضي . ونستطيع أن نقول في أسوأ شديد إنه من هذه النقطة فحسب يبدأ طريق القطيعة بين حاضرننا وماضينا الثقافي بكل ثرائه .

إن القدرة على معرفة أوزان الشعر والتمييز بينها وإدراك المستقيم والمكسور منها تعد في حقيقة الأمر تَلْخِيصاً لمعرفة واسعة بالعربية : صرفها ونحوها . ويمكن القول - مع شيء من التعميم - : إن معرفة بناء القصيدة عروضياً يعد أعلى قمم معرفة العربية ؛

ففضلاً عما يدل عليه ذلك من معرفة بطرائق اللغة في بناء كلماتها وجملها ، فإن ذلك يدل أيضاً على حسّ لغويّ موسيقيّ مدرب . فكثيراً ما يهدي الوزن الشعري القارئ إلى تحديد صيغة الكلمة الصحيحة ، أو إعرابها الصحيح أيضاً . ويتمثل ذلك أظهر ما يتمثل في قراءة شعر في مخطوطة من مخطوطاتنا - وهي كثيرة جداً وتحتاج إلى كشف ونشر - حيث يلتوي الخط وتنهم النقطة وتتآكل أو تنخرم بعض الكلمات ، أو تسقط سهواً من الناسخ ، هنا يقفز الإدراك العروضي إلى الحدس بالكلمة ، وغالباً ما يكون ذلك صحيحاً . والعجب ، كل العجب ، من أولئك الذين يتعرضون لتحقيق المخطوطات التي بها اقتباسات من الشعر وليست لديهم القدرة على معرفة الصحيح من المكسور .

وليس لهذا الغرض وحده نتعلم البناء العروضي للقصيدة العربية ، بل ينبغي أن نتعلم ذلك لذاته ، إذ إن الشعر هو فن العربية الأول ، والوزن هو أول مميزاته من غيره . ولن يتم لنا إدراك معنى القصيدة إدراكاً فنياً عالياً إلا إذا كانت عناصر تركيب هذا القالب واضحة معروفة . وسوف تنعدم القدرة على الخلق والابتكار في أي مجال إذا لم تكن لدينا القدرة على إدراك أبعاد الجمال اللغوي في أرقى الأعمال الفنية ، وهو الشعر .

وإذا كان هذا مطلوباً على مستوى جميع المثقفين - فإنه من أوجب الأمور وألزمها لمن فرّضت عليه الظروف أن يكون متخصصاً في اللغة العربية . والأمر يحتاج إلى غير قليل من الصبر والتبصر والدربة والمرانة ، ولنحاول معاً أن نبدأ بداية صحيحة ، وبالله التوفيق .

الأثر الموسيقي في الأصوات المنطوقة:

الفرق الشكلي الحاسم بين الشعر والنثر هو «الوزن» وهو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب^(١) ، فكل بيت متساوٍ مع الآخر في كمية الأصوات المرتبة ترتيباً خاصاً في تتابع المقاطع أو الحركات

(١) انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٢٦٣ لحازم القرطاجني (تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة - تونس ١٩٦٦).

والسكنات، بحيث يحتل كل بيت في القصيدة مدة زمنية متساوية تمامًا مع مدة كل بيت من جميع أبيات القصيدة.

والعنصر الموسيقي هو الذي يميز الشعر من النثر، والموسيقا تُدرك بواسطة الأذن دون بقية الحواس. فالأذن هي سبيل تسلل الموسيقا إلى النفس، ولذلك ينبغي أن نهتم في الشعر بالأصوات المنطوقة فقط، ويجب ألاّ نخدعنا الرموز الكتابية، فهناك رموز كتابية لا تنطق مثل: الشمس - جاءوا - أولئك - الجيش انتصر، أي أنه لا يعتد باللام التي تسمى اللام الشمسية، ولا بالألف التي تكتب بعد واو الجماعة، ولا بالواو التي تكتب في كلمة أولئك، ولا بالهمزة التي تسمى همزة الوصل عندما تكون في أثناء الكلام.

ومعنى هذا أيضًا أنه يجب أن نراعي الأصوات التي تنطق وليس لها رمز كتابي كالألف في اسم الإشارة: هذا، هؤلاء، أولئك، ذلك، واو المد التي تنطق في داود مثلاً، والنون الساكنة التي تسمى بالتثوين في مثل: رَجُلٌ - كِتَابٌ . . إلخ.

والموسيقا في الشعر حساسة إلى حد بعيد، تتأثر بأي خطأ في القراءة فتختل ويحدث نشاز لا تجيزه قوانين الموسيقا الشعرية. ولذلك يلزم لقراءة الشعر أن تكون القراءة صحيحة تمامًا من حيث النحو والصرف، أي من حيث المحافظة على ضبط الجمل بما يقتضيه قانون الإعراب، وضبط الكلمات المفردة بما يقتضيه علم الصرف حتى لا تختل صيغة من الصيغ. فمثلاً قول أبي العلاء المعري:

غَيْرُ مُجْدٍ فِي مِلَّتِي وَأَعْتَقَ—أَدِي نَوْحُ بَاكِ وَلَا تَرْنُمُ شَادٍ

إذا نطقنا كلمة «مُجْدٍ» منصوبة فقلنا «مُجْدِيًا» اختلت الموسيقا الخاصة بالبيت تبعًا لاختلال الإعراب، وإذا عَرَفْنَا كلمة «بَاكِ»، أي أدخلنا عليها (ال) فقلنا «نوح الباكي» اختلت موسيقا البيت كذلك.

خلاصة الأمر - قبل أن ندرس موسيقا الشعر - أنه لا بد من نطق الشعر نطقًا صحيحًا موافقًا لقواعد النحو والصرف، ولا بد من إلمام بما يُنطق وما لا ينطق من الرموز الكتابية.

وإذا طبقنا هذا على بيتي عنتره، وهما من معلقته الشهيرة :

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالرِّمَاحُ نَوَاهِلُ مِنْي وَيَبِضُ الْهِنْدِ تَقْطُرُ مِنْ دَمِي
فَوَدِدْتُ تَقْبِيلَ السُّيُوفِ لَأَنْتَهَا لَمَعَتْ كَبَارِقِ ثَغْرِكَ الْمُتَبَسِّمِ

وحاولنا أن نكتب منها ما ينطق فحسب جاء على النحو الآتي :

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَرِّمَاحُ نَوَاهِلُ مِنْي وَيَبِضُ الْهِنْدِ تَقْطُرُ مِنْ دَمِي
فَوَدِدْتُ تَقْبِيلَ سُيُوفِ لَأَنْتَهَا لَمَعَتْ كَبَارِقِ ثَغْرِكَ الْمُتَبَسِّمِ

وكذلك إذا حاولنا كتابة بيتي ابن زيدون :

يُقَصِّرُ قُرْبُكَ لَيْلِي الطَّوِيلَا وَيَشْفِي وَصَالِكَ قَلْبِي الْعَلِيلَا
وَإِنْ عَصَفَتْ مِنْكَ رِيحُ الصَّدُودِ فَقَدْ نَسِيتُ حَيَاةَ الْبَلِيلَا

بما ينطق فقط - جاء على النحو الآتي :

يُقَصِّرُ قُرْبُكَ لَيْلِ طَطْوِيلَا وَيَشْفِي وَصَالِكَ قَلْبِ لُعْلِيلَا
وَإِنْ عَصَفَتْ مِنْكَ رِيحُ صَصْدُودِ فَقَدْ نَسِيتُ حَيَاةَ لُبْلِيلَا

وهذا ما يسمى الكتابة العروضية .

الوحدات الموسيقية في الشعر العربي :

أشكال الشعر العربي قديمة قدم الشعر العربي نفسه ، وأعني أنها نشأت في عصر لم تكن الموسيقى فيه قد تعقدت ، ولذلك فموسيقا الشعر بسيطة ، ومعنى بساطتها أن لها وحدة موسيقية متساوية في مجموعها ، تكررت هذه الوحدة بانتظام فيحدث الأثر الموسيقي .

القصيدة في مجموعها مقطوعة موسيقية معينة مقسمة إلى وحدات موسيقية خاصة ، هذه الوحدة هي «البيت» ، فالبيت هو وحدة القصيدة ، تنشأ من تكرار البيت بنظام نغمة القصيدة ككل .

والبيت الواحد مجموعة من أصوات لا بد أن تكون مرتبة ترتيباً خاصاً حتى تُحدث أثراً موسيقياً، لذلك فهو مقسم إلى وحدات صغرى، هذه الوحدات كلُّ واحدة منها مجموعة صوتية مرتبة ترتيباً خاصاً وتكرر في البيت الواحد بنظام. لو رمزنا إلى الوحدة الموسيقية للبيت بشرطة مثلاً لكان نظامها على هذه الصورة.

⌋ ⌋ ⌋	⌋ ⌋ ⌋
⌋ ⌋ ⌋	⌋ ⌋ ⌋
⌋ ⌋ ⌋	⌋ ⌋ ⌋

إذن، فالقصيدة مقسمة إلى وحدات، ووحدة القصيدة هي البيت، والبيت مقسم إلى وحدات أصغر، ووحدة البيت تسمى التفعيلة. فالتفعيلة هي أصغر وحدة موسيقية في القصيدة، يتكون من تكرارها «بيت» من الشعر، وهي وحدة قياس صوتية، تقاس بها الأصوات المنطوقة في بيت من الشعر.

والتفعيلة مجموعة مقاطع تتركب بطريقة خاصة، بحيث يكون مجموع مقاطع بيت الشعر مساوياً لمجموعة تفعيلات على ترتيبها وتساويها، فمثلاً:

هَذِهِ الْكُعْبَةُ كُنَّا طَائِفِيهَا وَالْمُصَلِّينَ صَبَاحًا وَمَسَاءً
يكون تقطيعه على هذا النحو:

هَازِهِ لُكْعًا / بَّةُ كُنَّا / طَائِفِيهَا	وَلْمُصَلِّينَ / مَن صَبَاحًا / وَمَسَاءً
فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ

والبيت التالي:

كَمْ سَجَدْنَا وَعَبَدْنَا الْحُبَّ فِيهَا	كَيْفَ بِاللَّهِ رَجَعْنَا غُرَبَاءَ
--	--------------------------------------

ويكون تقطيعه على هذا النحو:

كَمْ سَجَدْنَا / وَعَبَدْنَا / حُبَّ فِيهَا	كَيْفَ بِاللَّهِ / رَجَعْنَا / غُرَبَاءَ
فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ

فالوحدة الموسيقية التي يتكون منها كل بيت من البيتين السابقين هي «فاعلاتن» ،
 وقيمة كلمة «فاعلاتن» هذه في أنها مجموعة مقاطع صوتية مرتبة (فأ/ ع/ لا/ تُنْ) ، أو
 هي مجموعة حروف متوالية بين المتحرك والساكن . فلو رمزنا للحرف المتحرك بشرطة
 مائلة (/) وللساكن بدائرة (o) لكانت فاعلاتن على هذا النحو:

فاعلاتنْ

o / o / / o /

أي أن هذه التفعيلة مكونة من أربعة مقاطع : مقطع طويل (فأ) ومقطع قصير (ع)
 ومقطعين طويلين (لا - تُنْ) . وتتكرر هذه الوحدة في كل بيت من البيتين السابقين ست
 مرات ، فلو نطقنا «فاعلاتن» ست مرات فقلنا :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

لحصلنا على مجموعة أصوات مساوية للأصوات المنطوقة في البيت . وعلى هذا تسير كل
 أبيات القصيدة الواحدة ، فلا يمكن أن يكون عدد وحدات أو تفعيلات بيت من أبيات
 القصيدة خمس تفعيلات مثلاً ، ويكون عدد تفعيلات بيت آخر أربعاً . وهكذا ، مرة
 أخرى : القصيدة كلها مقطوعة موسيقية كلامية مقسمة إلى وحدات ، ووحدة القصيدة
 هي «البيت» .

وقد قسم العروضيون التفعيلة إلى أقسام أخرى ، هي ما يسمى : الأسباب والأوتاد .
 فالسبب نوعان : سبب خفيف ، وسبب ثقيل . والوتد نوعان كذلك : وتد مجموع
 ووتد مفروق .

السبب الخفيف : ما تكون من متحرك فساكن ، مثل : لَمْ ، قَدْ ، هَلْ ، بَلْ ، يَا ، لَا .
 ويرمز له بـ : / o .

والسبب الثقيل : ما تكون من متحركين ، مثل لَكَ ، بِكَ ، مَعَ . ويرمز له بـ : // .

والوتد المجموع : ما تَكُونُ من متحركين فساكن ، مثل : عَلى ، إلى ، لَهْ ، بِهِ (لاحظ أن الهاء مشبعة في هو وبهي) ويرمز له بـ: // ٥ .

والوتد المجموع مهم جدًا في تكوين التفعيلة ، وموضعه منها هو الذي يحدد نغمتها . فتفعيلة «فَاعِلُنْ» مكونة من سبب خفيف يليه وتد مجموع ، فإذا قدمنا الوتد صارت «عِلُنْ فَا» أي «فَعُولُنْ» وكونت نغمة أخرى .

والوتد المفروق : ما تَكُونُ من متحرك فساكن فمتحرك ، مثل : مِنْكَ ، عَنكَ ، فَيْكَ ، عَنَّهُ . ويرمز له بـ: / ٥ / .

وهناك أيضًا الفاصلة الصغرى ، وهي : ما تَكُونُ من ثلاثة متحركات فساكن ، أي عبارة عن سبب ثقيل وسبب خفيف معًا ، ويرمز لها بـ: /// ٥ ، مثل : جَبَلٌ ، بالتنوين .

والفاصلة الكبرى : ما تَكُونُ من أربعة متحركات فساكن ، أي سبب ثقيل ووتد مجموع ، مثل : سَمَكَةٌ ، بالتنوين . ويرمز لها بـ: //// ٥ .

والبيت مقسم إلى وحدات موسيقية صغيرة ، ووحدة البيت هي «التفعيلة» . ويشترط في الوحدة الموسيقية أن تكون كل واحدة منها متساوية مع الأخرى . ولكي يحدث الأثر الموسيقي لا بد أن :

١ - تتكرر الوحدة الموسيقية .

٢ - ويكون هذا التكرار منظماً وبعدد متساوٍ .

ولتقريب ذلك نضرب مثلاً من الطبلية ، فإن الوحدة الموسيقية لها هي «النقرة» الواحدة ، فلو نقر ضابط الإيقاع على الطبلية نقرة واحدة فلن يَحْدُثْ أثرٌ موسيقي ، وكذلك لن يحدث أثر موسيقي إذا نقر عدة نقرات غير منظمة ، بل إنه في الحالة الأخيرة سوف يحدث إزعاج ولا يحدث الأثر الموسيقي المطلوب من الإيقاع على الطبلية .

مرة أخرى نعود إلى التفعيلة ، فقد قلنا إنها مجموعة مقاطع صوتية مرتبة ترتيباً خاصاً ،
وقدمنا نموذجاً واحداً للتفعيلة ، هو «فاعلاتن» . ولنلاحظ معاً أننا لو قابلنا كل مقطع
من هذه التفعيلة بنقرة باليد على المنضدة - لنقرنا أربع نقرات (فاع - ع - لا - تن) . فإذا
والينا النظر نلاحظ أنه ينبغي علينا أن نسرع بالنقرة الثانية فقط لأنها تقابل مقطعاً
قصيراً ، ونتمهل قليلاً عند النقرة الأولى والثالثة لأن كلا منهما تقابل مقطعاً طويلاً .

ويحدث أحياناً أن يقصر أحد مقاطع التفعيلة ، فبدلاً من أن تكون «فاعلاتن» تصبح
«فاعلاتن» فإذا قابلنا التفعيلة بعد تقصير المقطع الأول منها بنقرات باليد ، فسوف تكون
النقرات أربعاً أيضاً ، غاية ما هناك أننا سنسرع بالنقرة الأولى والثانية ونبطئ في النقرة
الثالثة ، ومعنى هذا أن الإيقاع لم يختل وأن الموسيقى لم تُشْخَرْ ، وإنما قَصَرْنَا بعض المقاطع
فقط مع المحافظة على عددها ، وهذا جائز في الشعر العربي ولا يُجْل بوزنه ، وله قواعده
الخاصة به التي تدرس باسم «الزحاف» . وإذا كان هذا التغير في التفعيلة الأخيرة من
الشطر الأول والأخيرة من الشطر الثاني سمي «علة» . والزحاف إذا عرض لا يلزم ،
ولكن العلة إذا عرضت لزمّت .

في الشعر العربي مجموعة من النغمات ، كل نغمة منها تسمى «بحراً» ، وكل بحر
منها له وحدته الموسيقية الخاصة به ، بحيث يكون تكرار التفعيلة بحراً خاصاً ، وسوف
نرى في الفقرة التالية نماذجها .

أنواع الوحدات الموسيقية (التفعيلات):

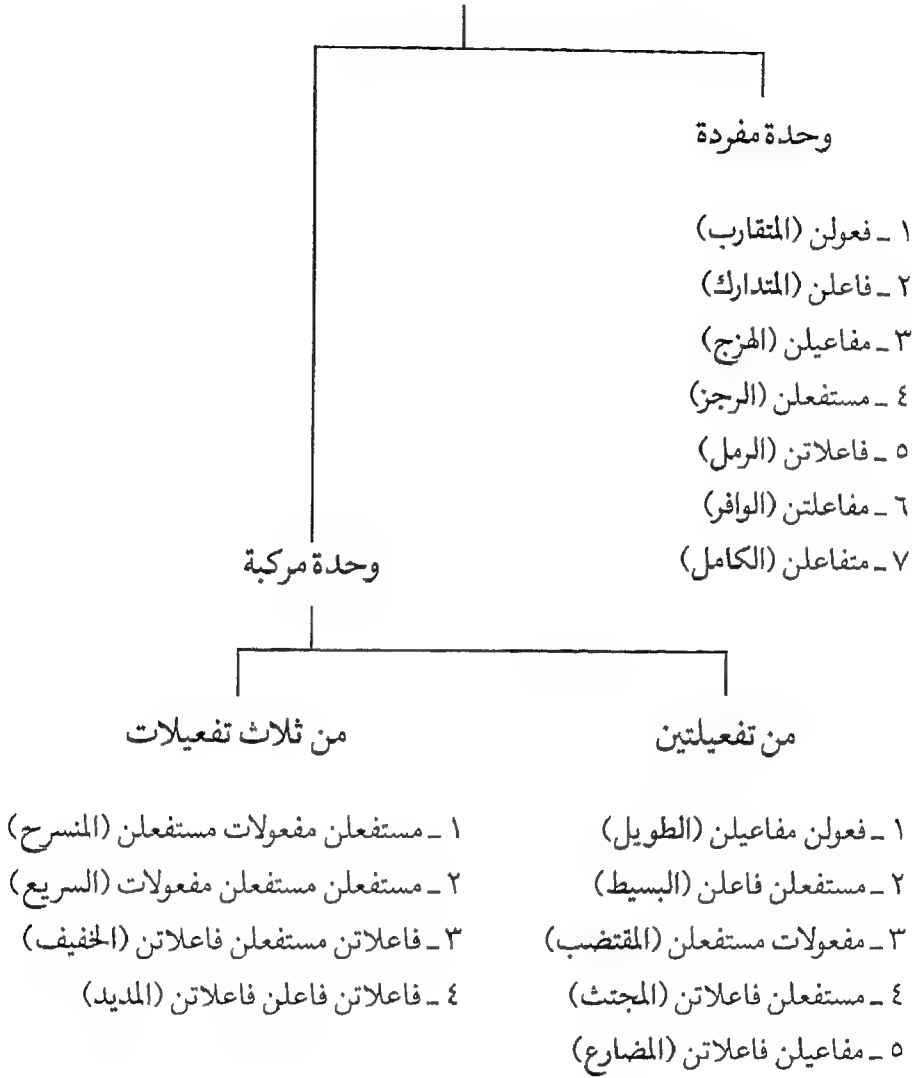
في الشعر العربي ست عشرة نغمة أساسية ، كل نغمة منها تسمى بحراً - كما ذكرنا -
وكل بحر له وحدته الموسيقية الخاصة التي تتكرر فيه بنظام فيحدث الأثر الموسيقي
الخاص بهذا البحر . وسبق أن سمينا الوحدة الموسيقية بالتفعيلة ، وقد سميت بهذا
الاسم لأنها مصوغة من مادة «فعل» ومجموع التفعيلات التي تتألف منها بحور الشعر
العربي هي :

التفعيلة	ما تكون عليه في الزحاف	ما تكون عليه في العلة
١ - فعولن	فعولٌ	فعو - فعولٌ - فَعَّ
٢ - فاعلن	فاعلٌ - فَعِلنْ	
٣ - مفاعيلن	مفاعِلن - مفاعيلٌ	مفاعي (فعولن)
٤ - مستفعلن	مُفَتِّعلن - مُتَفَّعلن - مُتَعِلن	مستفعلان مستفعلٌ
٥ - فاعلاتن	فَعَلاتن - فاعلاتٌ	فاعلا - فَعِلاتٌ
٦ - مفاعلتن	مفاعِلتن (بإسكان اللام)	مفاعلٌ (فعولن)
٧ - متفاعِلن	مُتَفَاعِلن (بإسكان التاء)	مُتَفَاعِلن - مُتَفَا - مُتَفَا - مُتَفَا -
٨ - مفعولاتٌ	مَفْعَلاتٌ	متفاعلاتن - مَفْعَلاتٌ

١ - فعولن
وكل تفعيلة من هذه التفعيلات ما عدا التفعيلة الأخيرة «مفعولاتٌ» وحدة موسيقية لبحر من بحور الشعر، لكننا ذكرنا أن عدد بحور الشعر العربي ستة عشر بحراً، والتفعيلات التي تصلح كل منها وحدة موسيقية لبحر معين سبع تفعيلات، معنى هذا أن هناك بحوراً لا تتكون من تفعيلة واحدة، وإنما تكون مركبة من تفعيلتين أو ثلاث تفعيلات، وبذلك تتعدد أبحر الشعر العربي.

إذن، الوحدات الموسيقية لبحور الشعر العربي نوعان: مفردة ومركبة، على هذه الصورة:

أنواع الوحدات الموسيقية لبحور الشعر



ويمكن أن تتفرع عن الصورة الواحدة صور أخرى عن طريق الجزء ، فمثلاً تفعيلة «متفاعِلن» يمكن أن تتكرر ست مرات في قصيدة ، وفي قصيدة أخرى يمكن أن تتكرر أربع مرات ، فتكون في الصورة الأولى :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
ويسمى البحر في هذه الحالة تاماً . وتكون في الصورة الأخرى :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
ويسمى هذا البحر مجزوءاً .

ولكنها في الحالتين تخضع لوحدة موسيقية واحدة ، ولذلك تسمى هاتان الصورتان باسم واحد ، أو هما تخضعان لنغمة واحدة وإن كانت إحداهما أقل كمية من الأخرى ، ولذلك تسمى الأولى بحر الكامل التام والثانية الكامل المجزوء .

مصطلحات أجزاء البيت:

البيت هو وحدة القصيدة ، وهو - كما ذكرنا من قبل - مكون من وحدات هي التفعيلات . ولا يمكن لتفعيلة واحدة أن تتكرر في بيت واحد أكثر من عدد معين خاص بكل بحر . فمثلاً تفعيلة «فاعلاتن» ، وتفعيلة «متفاعِلن» ، وتفعيلة «مفاعِلتن» ، وتفعيلة «مستفعلن» - لا يمكن لأي منها أن تتكرر أكثر من ست مرات ، فتكون على هذه الصورة :

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وقبل أن نذكر كيفية تركيب الوحدات الموسيقية ، حتى تتكون كل وحدة منها بعد تكرارها في نظام مخصوص بحرًا شعريًا خاصًا ، أود أن أشير إلى مصطلحات خاصة بأجزاء البيت سوف تساعدنا على أداء مهمتنا فيما بعد . نلاحظ في البيت التالي :

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالرِّمَاحُ نَوَاهِلُ مِنِّي وَيَبِضُ الْحِنْدُ تَقْطُرُ مِنْ دَمِي

أنه مقسم إلى شطرين أو مصراعين ، فإذا قابلنا هذا البيت بتفعيلاته فستكون على الصورة الآتية :

وَلَقَدْ ذَكَرُ/ تُكِ وَالرِّمَاحُ/ حُ نَوَاهِلُ مِنِّي وَيَبِ/ ضُ الْحِنْدِ تَقْ/ طُرُ مِنْ دَمِي
 ٥ / ٥ / / / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / / ٥ / / ٥ / / / ٥ / / ٥ / / /
 متفاعلُنْ متفاعلُنْ متفاعلُنْ متفاعلُنْ متفاعلُنْ متفاعلُنْ متفاعلُنْ متفاعلُنْ
 حشو عروض حشو ضرب

نلاحظ أن آخر تفعيلة من الشطر الأول تسمى «العروض» ، وآخر تفعيلة من الشطر الثاني تسمى «الضرب» ، وبقية أجزاء البيت تسمى «الحشو» . فالتغيرات المسموح بها في التفعيلة إذا حدثت في الحشو لا يلزم أن تحدث في جميع أبيات القصيدة ، أما التغيرات التي تحدث في العروض أو الضرب فإنها تلزم وتكرر في جميع أبيات القصيدة إذا حدثت في البيت الأول منها ، وتتيح بذلك الفرصة لتعدد الصور في البحر الواحد ، بحيث لا يجمع في القصيدة الواحدة بين أكثر من ضرب واحد . ومن هنا ، فإن البحر الواحد يحوي عددًا من الصور بسبب تنوع الضرب مع العروض في قصائده .

والنوع الأول من التغيرات يسمى «الزَّخَافُ» ، والنوع الثاني - وهو الذي يلزم - يسمى «العله» .

طريقة تكوين البحور وتحليلها:

ينبغي ألا يغيب عن أذهاننا ما كررناه من قبل من أن :

١ - الوحدة الموسيقية للبيت متنوعة ، منها المفردة والمركبة من تفعيلتين أو ثلاث تفعيلات .

٢ - الوحدة الموسيقية المفردة تنتج عنها صور حسب عدد مرات تكرارها، وحسب تغيرات العروض والضرب، ولكن كل صورة من هذه الصور تنسب إلى نغمة واحدة (أو بحر شعري واحد) التام والمجزوء .

٣ - عدد النغمات الأساسية أو البحور الأساسية في الشعر العربي ستة عشر بحرًا شعريًا، وكل منها له اسم خاص به، وسوف نرى ذلك بعد قليل .

٤ - يجب أن يحفظ الدارس لكل بحر في ذهنه نغمته الخاصة وإيقاعه المتميز، بحيث يرتبط في الذهن هذا الإيقاع المتميز مع الشعر الذي يكون منه عندما يعرضه على موازين الشعر. فنحن عادة عندما نستمع إلى مقطوعة موسيقية إذا تكررت على أسماعنا أكثر من مرة، نستوعبها تمامًا وتثبت في أذهاننا بكل تفاصيلها الدقيقة، بحيث إذا أديرت الأسطوانة الخاصة بها أمامنا نستطيع أن نستعرضها في أنفسنا كاملة عند سماع مقدمتها .

كذلك الشعر، لكل بحر شعري صورته الموسيقية الخاصة به التي ينبغي أن تطبع في النفس بحيث ندرك عند قراءة بيت أو جزء من بيت أنه من بحر كذا، وهذا لا يتم إلا بتدريب الأذن على سماع النغمة الخاصة بكل بحر ومحاولة استيعابها .

الفصل الأول

قصيدة البيت

مدخل:

قصيدة البيت أو «شعر البيت» أعني به أن وحدة القصيدة العروضية هي البيت . وهذا المصطلح يقابل قصيدة التفعيلة أو شعر التفعيلة ، وهو الذي يسمى «الشعر الحر» . ولا أقصد من هذا المصطلح أي معنى غير عروضي . فنحن نقول إن هذه القصيدة عدة أبياتها خمسون بيتًا مثلاً ، وذلك أن كل بيت في هذا الضرب من الشعر العربي يتساوى تمامًا مع الذي يليه من الأبيات ، ومن هنا ، فإن البيت يعد وحدة قياس ، ووحدة القياس لا بد أن تكون متساوية .

وأرجو ألا يفهم من مصطلح «قصيدة البيت» أو «شعر البيت» أن هذا الشعر الذي يطلق عليه أيضًا «الشعر التقليدي» أو «الشعر العمودي» - وهي تسميات تحمل في طياتها نوعًا من الإزراء لدى كثير من مستعمليها - أرجو ألا يفهم من هذا المصطلح أن قصائد هذا اللون من الشعر - كما كان يقال عنه في فترة سابقة - قصائد مفككة غير مترابطة ، وكل بيت منها يمكن أن ينزع من القصيدة دون أن يخل ببنائها ، أو أن أبيات القصيدة يمكن أن يعاد ترتيبها من غير أن يؤثر ذلك في تماسك بنيتها ، وأنها تفتقد ما أطلقوا عليه «الوحدة العضوية» .

وليس هذا - بالطبع - دفاعًا عن الشعر الذي أطلق عليه «شعر البيت» جملة ، فإن في هذا النوع - كما في غيره من الشعر الذي يسمى «الشعر الحر» - قصائد كثيرة ينطبق عليها الوصف السابق ، أي أنها قصائد غير مترابطة في بنائها ، وغير محكمة في نسجها ، مما يستوجب إطلاق هذه الأحكام عليها .

وفي هذا النوع من الشعر قصائد لشعراء قدماء ومحدثين لا يمكن اتهامها بأنها قصائد مفككة البناء، غير متلاحمة الأجزاء، هذه القصائد محكمة ذات وحدة عضوية قوية، حتى إن كثيراً منها تأخذ قالب القصة لا يستطيع قارئها أن يخل ببيت منها، أو أن يقدم بيتاً منها على سابقه أو يؤخره عن لاحقه، لأنه - لو فعل ذلك - سوف يخل بوحدة القصيدة وتماسك بنيتها، غير أن هذه القصائد تحتاج من قارئها إلى بصيرة مضيئة وقراءة كاشفة حتى يظهر له هذا التلاحم الحميم^(١).

وينبغي على كل حال ألا نطلق الأحكام ونعممها، بل يجب التريث والأناة وتأخير مثل هذه الأحكام لما بعد الدراسة المتأنية والقراءة الواعية.

و«شعر البيت» في هذا السياق مصطلح عروضي بحث، يجب ألا يحمل غير دلالة العروضية المرادة منه. وقد لجأت إليه هنا هروياً من المصطلحات الأخرى، مثل: «الشعر العمودي» أو «الشعر التقليدي» لما التبست به هذه المصطلحات من معنى نقدي يقصد الغرض من قيمة هذا الضرب من الشعر.

وكذلك لم أستخدم مصطلح «الشعر الموزون المقفى» لأنه قد يفهم منه خطأ - كما يحدث لكثيرين - أن النوع الآخر من الشعر المقابل، وهو «شعر التفعيلة» أو «الشعر الحر» ليس موزوناً، لأنه أيضاً «موزون»، وسوف نرى ذلك فيما بعد، وهو أيضاً «مقفى» بطريقته الخاصة التي سوف نقف على شيء منها.

ولم أرد أيضاً أن أستخدم مصطلح «الشعر الخليلي» كما يجري على أقلام بعض المشتغلين بالشعر وألستهم، لأن هذه التسمية تنسب الشعر إلى عالم العربية الخليل بن أحمد؛ للقواعد التي استخلصها. والواقع أن الشعر موجود بأوزانه المتنوعة قبل أن يوجد الخليل، وأن قواعد الشعر كانت موجودة في أذهان الشعراء قبله، والخليل بن أحمد لم يُوجد هذه القواعد، ولم يبتدعها، ولكنه فقط استكشفها ووضع ضوابطها، فلذلك يكون من الافتيات أن ننسب الشعر العربي كله إليه. كما أن بعض مستعملي

(١) انظر كتابي: اللغة وبناء الشعر، دار الصفوة ١٩٩٢، وكتابي بناء الجملة العربية، وبخاصة فصله الأخير: «بناء الجملة في الشعر القديم»، دار الشروق، ١٩٩٦.

مصطلح «الشعر الخليلي» يريدون أن يوحوا من طرف خفي بأن منشئي هذا الشعر من المعاصرين متخلفون رجعيون غير «حداثيين».

هي - إذن - تسمية عروضية صُرِفَ لا يقصد منها سوى هذا المعنى المحدد، وأرجو أن أكون قد أوضحت المقصود منه.

«شعر البيت» نوعان : نوع أحادي التفعيلة أو مفردها ، وهو ما نسمي بحوره «الأبحر ذات الوحدة المفردة» ، ونوع آخر وحدته مركبة من أكثر من تفعيلة ، وهو ما نطلق على أبحره «الأبحر ذات الوحدة المركبة» .

البحور ذات الوحدة المفردة

الأبحر ذات الوحدة المفردة، هي الأبحر التي يتكون كل منها من تفعيلة واحدة تتكرر وحدها بعدد متساوٍ في كل بيت من أبيات القصيدة، وهي سبعة أبحر: الوافر (مفاعلتن)، والكامل (متفاعلن)، والرجز (مستفعلن)، والهجج (مفاعيلن)، والرمل (فاعلاتن)، والمتقارب (فعولن)، والمتدارك (فاعلن).

وتسمي الشاعرة نازك الملائكة هذه البحور «البحور الصافية»، وتقول في تعريفها:

«هي التي يتألف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات، وهذه هي:

الكامل، شطره: (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)

الرمل، شطره: (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

الهجج، شطره: (مفاعيلن مفاعيلن)

الرجز، شطره: (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)

ومن البحور الصافية بحران اثنان يتألف كل شطر فيهما من أربع تفعيلات، وهما:

المتقارب، شطره: (فعولن فعولن فعولن فعولن)

المتدارك، شطره: (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)

أو (فعلن فعلن فعلن فعلن)

وينبغي لنا أن نضيف هنا وزن «مجزوء الوافر» (مفاعلتن مفاعلتن) فإنه من البحور الصافية وشطره تفعيلتان^(١).

(١) قضايا الشعر المعاصر، ٨٣، ٨٤، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٧٨.

وما قالته الشاعرة نازك الملائكة وصف من وجهة نظرها لبحور الشعر الحر وتشكيلاته . وهي تجعل مصطلح «البحور الصافية» في مقابل «البحور الممزوجة» . ويلاحظ أنها أهملت بحر الوافر، ولم تذكر منه إلا صورته المجزوءة التي أشارت إلى شطره (مفاعلتن مفاعلتن) . ومعنى هذا أنها تجعل البحر الواحد متميماً إلى نوعين : فبعضه ينتمي إلى «البحور الصافية» وهو الصورة المجزوءة، وبعضه ينتمي إلى «البحور الممزوجة» التي قالت عنها : «وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة، على أن تتكرر إحدى التفعيلات . وهما بحران اثنان :

السريع، شطره : (مستفعلن مستفعلن فاعلن)

الوافر، شطره : (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)»^(١).

ولا أريد أن أستمّر في مناقشة ما قالته في هذا الموضوع ، غير أني فقط أضم بحر الوافر إلى الأبحر ذات الوحدة المفردة أو «الصافية» على حد وصف السيدة نازك الملائكة ، سواء أكان تاماً أم مجزوءاً ، لأن الشعر الحر الذي كانت تقعد له ليس فيه تام ولا مجزوء ، وهذه المصطلحات خاصة بالشعر الذي نؤثر تسميته بشعر البيت . وسوف نتناول هنا هذه الأبحر السبعة كل بحر منها على حدة .

(١) السابق ، ٨٥ .

١ - الوافر

يتألف بحر الوافر من تكرار «مُفَاعَلَتُنْ = // ٥ // ٥» ست مرات في البيت الواحد . ويقول العروضيون إنه سمي الوافر لتوافر حركاته ؛ لأنه ليس في التفعيلات أكثر حركات من مُفَعَّلَتُنْ وما يفك منها وهو مُتَفَاعِلُنْ . وقيل سمي وافرًا لوفور أجزائه^(١) .

ويلاحظ أن «مُفَاعَلَتُنْ» تبدأ بالوتد المجموع «مفا» ويليه سبب ثقیل وسبب خفيف «عَلَتُنْ» . لو أخرجنا التود المجموع لصارت التفعيلة : «عَلَتُنْ مُفَا» ، أي «مُتَفَاعِلُنْ» ، وهذا معنى أن يفك من مُفَاعَلَتُنْ مُتَفَاعِلُنْ^(٢) .

وهاتان التفعيلتان هما أكثر التفعيلات عددًا في المقاطع ، فكل منهما مكونة من خمسة مقاطع ، فمُفَاعَلَتُنْ مقاطعها هي (مُ/ فَا/ عَ/ لَ/ تُنْ) فهي تبدأ بمقطع قصير (وأعني بالمقطع القصير هنا ما تكون من متحرك واحد بحركة قصيرة) يليه مقطع طويل (وأعني بالمقطع الطويل هنا ما تكون من متحرك بحركة طويلة مثل «فا» أو متحرك فساكن مثل قَد) يليه مقطعان قصيران ، فمقطع طويل ، ولذلك كان هذا البحر وافرًا لوفور حركاته كما يقول العروضيون .

والصور التي يكون عليها هذا البحر ثلاث ، هي :

١ - الصورة الأولى:

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعِلْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعِلْ مُفَاعِلْ
ويلاحظ أن العروض (أي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول) والضرب (أي التفعيلة

(١) انظر: الكافي في العروض والقوافي ، ٥١ .

(٢) انظر نظام الدوائر في الملحق رقم ١ من هذا الكتاب .

الأخيرة في الشطر الثاني) قد حذف منها «تُنْ» أي السبب الخفيف من آخرهما، وسكن ما قبله. وحذف السبب الخفيف وإسكان ما قبله يسمى «القطف» - وهذا نوع من العلة - فالعروض مقطوفة، والضرب مثلها. و«مُفَاعَلٌ» بسون اللام تساوي «فَعُولُنْ»، ولذلك يمكن أن يقال عن هذه الصورة:

مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فَعُولُنْ مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فَعُولُنْ

ومن ذلك قول امرئ القيس:

لَنَا غَنَمٌ نُسَوِّقُهَا غِرَارًا كَأَنَّ قُرُونًا جِلَّتْهَا الْعِصِيُّ

وتقطيع هذا البيت وكتابته عروضيًا:

لَنَا غَنَمُنْ / نُسَوِّقُهَا / غِرَارُنْ كَأَنَّ قُرُونْ / جِلَّتْهَا / عِصِيُونْ
مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ومعلقة عمرو بن كلثوم من هذه الصورة:

أَلَا هُبِّي بِصَخْنِكَ فَاصْبِحِينَا وَلَا تُبْقِي خُمُورَ الْأَنْدَرِينَا

وتقطيعه وكتابته عروضيًا:

أَلَا هُبِّي / بِصَخْنِكَ فَصْ / بَحِينَا وَلَا تُبْقِي / خُمُورَ لَأْنَا / دَرِينَا
مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

والملاحظ أن التفعيلة الأولى في الشطر الأول، والأولى والثانية في الشطر الثاني - قد سكن فيها الحرف الخامس المتحرك، وهذا نوع من الزحاف، لأنه في الحشو، وإسكان الخامس المتحرك يسمى «العَصْب». وبذلك تتشابه هذه التفعيلة مع وحدة بحر الهزج (مَفَاعِيلُنْ) ولكن كلا منهما له استعمالات لا تتوافر للآخر، وبهذا يمكن التمييز بينهما.

ومن هذه الصورة قول قطري بن الفجاءة:

أَقُولُ لَهَا وَقَدْ طَارَتْ شَعَاعًا مِنْ الْأَبْطَالِ وَيَحْكُ لَا تُرَاعِي

عَلَى الْأَجَلِ الَّذِي لَكَ لَنْ تُطَاعِي
فَمَا نَيْلُ الْخُلُودِ بِمُسْتَطَاعٍ

فَإِنَّكَ لَوْ سَأَلْتَ بَقَاءَ يَوْمٍ
فَصَبْرًا فِي مَجَالِ الْمَوْتِ صَبْرًا

والتقطيع العروضي :

مِنْ لَابْطَا / لِ وَيُحَكِّ لَا / تُرَاعِي
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
عَلْ لَأَجَلٍ لَ / لَذِي لَكَ لَنْ / تُطَاعِي
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
فَمَا نَيْلُ لَ / خُلُودٍ بِمُسْ / تُطَاعِي
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن

أَقُولُ لَهَا / وَقَدْ طَارَتْ / شَعَاعَنْ
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
فَإِنَّكَ لَوْ / سَأَلْتَ بَقَا / ءَ يَوْمٍ
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
فِصْبَرْنِ فِي / مَجَالِ لِمَو / تِ صَبْرُنْ
مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن

ومن هذه الصورة قول شوقي في قصيدته في ذكرى المولد النبوي :

لَعَلَّ عَلَى الْجَمَالِ لَهُ عِتَابَا
فَهَلْ تَرَكَ الْجَمَالَ لَهُ صَوَابَا
تَوَلَّى الدَّمَغَ عَنْ قَلْبِي الْجَوَابَا
هُمَا السَّوَاهِي الَّذِي فَقَدَ الشَّبَابَا
وَصَفَّقَ فِي الضُّلُوعِ فَقُلْتُ ثَابَا
لَمَّا حَمَلْتُ كَمَا حَمَلَ الْعَذَابَا
كَمَنْ فَقَدَ الْأَجْبَةَ وَالصُّحَابَا
لَيْسَتْ بِهَا فَأُبْلِكُ الثِّيَابَا
وَدُقْتُ بِكَاسِهَا شَهْدَا وَصَابَا
وَلَمْ أَرْ غَيْرَ بَابِ اللَّهِ بَسَابَا

سَلُّوا قَلْبِي غَدَاةً سَلَا وَتَابَا
وَيُسْأَلُ فِي الْحَوَادِثِ ذُو صَوَابَا
وَكُنْتُ إِذَا سَأَلْتُ الْقَلْبَ يَوْمًا
وَلِي بَيْنَ الضُّلُوعِ دَمٌّ وَلَحْمٌ
تَسَرَّبَ فِي الدُّمُوعِ فَقُلْتُ وَلَّى
وَلَوْ خُلِقْتُ قُلُوبٌ مِنْ حَدِيدٍ
وَلَا يُنْبِئُكَ عَنْ خُلُقِ اللَّيَالِي
فَمَنْ يَغْتَرُّ بِالدُّنْيَا فَإِنِّي
جَنِيْتُ بِرَوْضِهَا وَرَدًا وَشَوْكَا
فَلَمْ أَرْ غَيْرَ حُكْمِ اللَّهِ حُكْمَا

ومن ذلك قول عُمَرُ بْنُ أَبِي رَبِيعَةَ :

تَقُولُ وَعَيْنُهَا تُذَرِّي دُمُوعًا
أَلَسْتُ أَقَرَّ مَنْ يَمْشِي لِعَيْنِي
أَمَّا لَكَ حَاجَةٌ فِيمَا لَدَيْنَا
أَمِنْ سَخَطٍ عَلَيَّ صَدَدْتَ عَنِّي
أَشْهَرًا كُلَّهُ إِلَّا ثَلَاثًا

وقوله أيضًا :

أَلَا يَا هِنْدُ قَدْ زَوَّدَتْ قَلْبِي
إِذَا مَا غَبَتْ كَادَ إِلَيْكَ قَلْبِي
يَطُولُ الْيَوْمُ فِيهِ لَا أَرَاكُمْ
وَقَدْ أَفْرَحْتَ بِالْهَجْرَانِ قَلْبِي
فَدَيْتُكَ ، أَطْلُقِي حَبْلِي وَجُودِي

لَهَا نَسَقٌ عَلَى الْحَدَّيْنِ تَجْرِي
وَأَنْتَ الِهْمُّ فِي الدُّنْيَا وَذِكْرِي
تَكُنْ لَكَ عِنْدَنَا حَقًّا فَأَذْرِي
حَمَلْتَ جِنَارِي وَشَهِدْتَ قَبْرِي
أَقَمْتَ عَلَى مُصَارَمَتِي وَهَجْرِي

جَوَى حُزْنٍ تَضَمَّنَهُ الضَّمِيرُ
- فَدَيْتُكَ النَّفْسُ - مِنْ شَوْقِي يَطِيرُ
وَيَوْمِي عِنْدَ رُؤُوسِكُمْ قَصِيرُ
وهَجْرِي - فَأَعْلِمِي - أَمْرٌ كَبِيرُ
فَإِنَّ اللَّهَ ذُو عَفْوَ غَفُورُ

ومن هذه الصورة قول بشر بن أبي خازم - وهو شاعر جاهلي - يرثي نفسه :

أَسَائِلُكَ عُمِيرَةً عَنْ أَبِيهَا
تُؤْمَلُ أَنْ أُؤُوبَ لَهَا بِنْتَهُ
فَإِنَّ إِبَاكَ قَدْ لَاقَى غُلَامًا
وَإِنَّ السَّوَائِلَ أَصَابَ قَلْبِي
فَمَنْ يَكُ سَائِلًا عَنْ بَيْتِ بَشَرٍ
تَوَى فِي مَلْحِدٍ لَا بُدَّ مِنْهُ
رَهِينٌ بَلَى وَكُلُّ فَتَى سَائِلٍ
مَضَى قَصْدَ السَّبِيلِ وَكُلُّ حَيٍّ
فَرَجَّيَ الْخَيْرَ وَانْتَظِرِي إِيَّايَ

خِلَالَ الْجَيْشِ تَعْتَرِفُ الرِّكَابَا
وَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ السَّهْمَ صَابَا
مِنَ الْأُنْبَاءِ يَلْتَهِبُ التَّهَابَا
بِسَهْمٍ لَمْ يَكُنْ يُكْسَى لُغَابَا
فَإِنَّ لَهُ يَجْنُبُ الرَّدَّهَ بَابَا
كَفَى بِالْمَوْتِ نَائِبَا وَاعْتَزَابَا
فَأَذْرِي الدَّمَعَ وَانْتَحِي انْتِحَابَا
إِذَا يُدْعَى لِمَيْتِهِ أَجَابَا
إِذَا مَا الْقَارِظُ الْعَنَزِيُّ آبَا^(١)

(١) القارظ : الذي يجني القرظ ، وهو شجر يديغ بورقه وثمره ، وكان رجل من قبيلة عنزة قد خرج يطلب القرظ ، فمات ولم يرجع ، فصار مثلاً للياس من العودة .

٢ - الصورة الثانية:

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

ونلاحظ أن مفاعلتين مكررة أربع مرات فقط ، وقد ذهب جزء أو تفعيلة من آخر الشطر الأول ، ومثله من آخر الشطر الثاني ، ولذلك يسمى البحر في هذه الحالة «بجزوءاً» .

ومثاله قول الشاعر:

لَقَدْ عَلِمْتُ رَيْعَةً أَنْ (م) حَبْلَكَ وَاهِنٌ خَلَقُ
لَقَدْ عَلِمْتُ / رَيْعَةً أَنْ نَ حَبْلَكَ وَ/ هِنٌ خَلَقُوا
مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ

ومن ذلك :

عَدَا يَتَجَدَّدُ الْأَلَمُ إِذَا رَحَلُوا كَمَا رَعُمُوا
عَدَنُ يَتَجَدَّدُ / دَدُ لَأَلَمُو إِذَا رَحَلُوا / كَمَا رَعُمُوا
مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ

ومن هذه الصورة :

أُقْبِلُهُ عَلَى جَزَعٍ كَشُرِبِ الطَّائِرِ الْفَزَعِ
رَأَى مَاءً فَأُطْمَعُهُ وَخَافَ عَوَاقِبَ الطَّمَعِ
والتقطيع العروضي :

أُقْبِلُهُ / عَلَى جَزَعِي كَشُرِبِ طَطَا/ ثِرِ لَفَزَعِي
مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ
رَأَى مَاءً / فَأُطْمَعُهُ وَخَافَ عَوَا/ قِبَ طَطْمَعِي
مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ

ومن هذه الصورة قول أبي العتاهية :

أَلَا أَيْنَ الْأَوَّلَى سَلَفُوا
فَوَافُوا حَيْثُ لَا تُحَفُّ
تُرْصُ عَلَيْهِمُ حُفَرُ
ومنها قول عمر بن أبي ربيعة :

مُنِعْتُ النَّوْمَ بِالسَّهَدِ
لِحُبِّ دَاخِلٍ فِي الْجَوْ
تَرَاءَتْ لِي لِتَقْتُلَنِي
بِذِي أُشْرِ شَتِيتِ النَّبْ
ثَقَالُ كَالْمَهَاةِ خَرِبَ
وَقَمَشِي فِي تَأْوِدِهِمَا
كَمَا يَمْشِي مَهِيضُ الْعَظْمِ
وَقَتَلَنِي الْوُشَاةُ بِهَا

وقوله :

نَصَابِي الْقَلْبُ وَادَّكَرَا
لِرَزِينَبٍ إِذْ تُجِدُّ لَنَا
أَلَيْسَتْ بِأَلَّتِي قَسَاثُ
أَشِيرِي بِالسَّلَامِ لَهُ
لَقَدْ أَرْسَلْتُ جَارِيَتِي
وَقُولِي فِي مُلَاطَفَةٍ
فَهَزَّتْ رَأْسَهَا عَجَبًا
أَهَذَا سِحْرُكَ النِّسْوَا
بَطَرَتْ وَهَكَذَا الْإِنْسَا

دُعُوا لِلْمَوْتِ وَاخْطُتُوا
وَلَا طُـرُـرٌ وَلَا لُطْفُ
وَتُبْنَى ثُمَّ تَنْخَسِفُ

مِنَ الْعَبَرَاتِ وَالْكَمَّـدِ
فِي ذِي قَرْحٍ عَلَى كَبِيدِي
فَصَادَتْني وَلَمْ أَصِدِ
بِتِ صَافِي اللَّوْنِ كَالْبَرْدِ
سَدَّةٌ مِنْ نِسْوَةٍ خُرْدِ
هُوَيْنَا الْمَشْيِ فِي بَدَدِ
مِ بَعْدَ الْجَبْرِ فِي الصَّـدِ
وَمَا فِي ذَلِكَ مِنْ فَنَدِ

صَبَاهُ وَلَمْ يَكُنْ ظَهَرَا
صَفَاءً لَمْ يَكُنْ كَدَرَا
لِمَمْلُوكَةٍ لَهَا : ظَهَرَا
إِذَا هُوَ نَحْوُنَا نَظَرَا
وَقُلْتُ لَهَا خُذِي حَذَرَا
لِرَزِينَبٍ نَبُولِي عُمَرَا
وَقَالَتْ : مَنْ بِذَا أَمَرَا ؟
نَ قَدْ خَبَّرْتَنِي الْخَبَرَا
نُ ذُو بَطَرٍ إِذَا ظَفَرَا

الصورة الثالثة:

مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعِلُنْ

وهي مجزوءة أيضًا ولكن الضرب معصوب ، أي مسكن الخامس . والعصب زحاف -
كما مر - ولكنه هنا يجري مجرى العلة ويعامل معاملتها في لزومه لكل أبيات القصيدة ،
ومثاله :

أَعَاتِبُهَا وَأَمْرُهَا فَتُعْضِئُنِي وَتَعْصِرُنِي
أَعَاتِبُهَا / وَءَامُرُهَا فَتُعْضِئُنِي / وَتَعْصِرُنِي
مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول ابن قيس الرقيات :

رُفِئْتُ تَيَمَّتْ قَلْبِي فَوَاكِدًا مِنَ الْحُبِّ
نَهَانِي إِخْوَتِي عَنْهَا وَمِمَّا لِلْقَلْبِ مِنْ ذَنْبٍ
وَعَنْ صَفَرَاءَ آنَسَةٍ كَخُوطِ الْبَانَةِ الرَّطْبِ

وتقطيع البيت الأخير:

وَعَنْ صَفَرَاءَ / آنَسَتُنْ كَخُوطِ لَبَا / نَةِ زَرْطِي
مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعِلُنْ

ومن هذه الصورة قوله أيضًا :

أَرَقْتُ وَأَبْنِي هَمِّي لِنَأْيِ الْوَدَارِ مِنْ نُعْمٍ
فَأَقْصَرَ عَاذِلِي عَنِّي وَمَلَّ مُرَّضِي سُقْمِي
أَمُوتْ لَهْجَرِهَا حَزْنًا وَيَخْلُو عِنْدَهَا صَرْمِي
فِيئْسَ ثَوَابُ ذَاتِ الْوَدِّ (م) تَجْزِيهِهِ ابْنَةُ الْعَمِّ

وَيَوْمَ الشَّرِيِّ قَدْ هَاجَتْ دُمُوعًا وَكَفَّ السَّجْمِ
غَدَاةً جَلَّتْ عَلَى عَجَلٍ شَتِيًّا بَارِدَ الظَّلَمِ
وَقَالَتْ لِفَتَاةٍ عَنْ لَهَا حَوْرَاءَ كَالرَّثَمِ
أَهْوَايَا أَخْتُ بِاللَّهِ أَلْ (م) لَمْ يَكُنْ عَنْ إِسْمِي
فَقَالَتْ رَجَعَ مَا قَالَتْ نَعَمْ يُخْفِيهِ عَنْ عِلْمِ

وتقطع أحد الأبيات :

وَقَالَتْ لِي / فَتَاتِنِ عَنْ لَهَا حَوْرَاءَ / كَرِئِمِي
مَفَاعِيلُ / مُفَاعِلْتُنْ مُفَاعِلْتُنْ / مَفَاعِيلُنْ

ويلاحظ أن التفعيلة الأولى قد سكن فيها الخامس ، وهذا هو العصب ، ثم حذف السابع فصارت «مفاعيل» واجتماع إسكان الخامس وحذف السابع يسمى النقص ، فالتفعيلة منقوصة .

والخلاصة : أن بحر الوافر له ثلاث صور، هي :

١ - الصورة التامة ، وهي :

مُفَاعِلْتُنْ مُفَاعِلْتُنْ فَعُولُنْ مُفَاعِلْتُنْ مُفَاعِلْتُنْ فَعُولُنْ

العروض والضرب مقطوفان .

٢ - الصورة المجزوءة الأولى ، وهي :

مُفَاعِلْتُنْ مُفَاعِلْتُنْ مُفَاعِلْتُنْ مُفَاعِلْتُنْ

٣ - الصورة المجزوءة الثانية ، ذات الضرب المعصوب :

مُفَاعِلْتُنْ مُفَاعِلْتُنْ مُفَاعِلْتُنْ مُفَاعِلْتُنْ

* ويدخله من الزحاف «العصب» وهو إسكان الخامس المتحرك ، وأحياناً «الكف» وهو حذف السابع الساكن مما آخره سبب خفيف ، وأحياناً «النقص» وهو حذف السابع مع إسكان الخامس .

٢- الكامل

يقول العروضيون إنه سمي الكامل لتكامل حركاته ، وهي ثلاثون حركة ، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره . وإذا كانت حركات الكامل مثل حركات الوافر فإن الوافر لم يأت مطلقاً على أصله ، فانفرد الكامل بذلك .

الوحدة التي تردد في بحر الكامل (مُتَفَاعِلُنْ = ٥ / ٥ / ٥ / ٥) تتكرر ست مرات . وهذا البحر يستعمل تاماً ومجزؤاً وله تسع صور، خمس منها في حالة التمام ، وأربع في حالة الجزء .

وصور التمام الخمس تتوزع على عروضين ، العروض الأولى صحيحة ويأتي معها ثلاثة أضرب ، والعروض الثانية حذاء ، أي أصابها الحذف ، وهو حذف وتد مجموع من آخرها ، فتتحول «متفاعِلُنْ» إلى «متفا» ، ولها ضربان . ومن المعروف أن القصيدة الواحدة لا يجتمع فيها ضربان مختلفان . وهذه هي صورته وأمثله:

١ - الصورة الأولى هي:

تامة (العروض صحيحة والضرب صحيح مثلها) .

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
مثل قول عنتره في معلقته :

وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصُرُ عَنْ نَدَى وَكَمَا عَلِمْتَ شَمَائِلِي وَتَكَرُّمِي

تقطيعه عروضياً :

وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصُرُ / صِرُّ عَنْ نَدَى وَكَمَا عَلِمْتَ شَمَائِلِي / وَتَكَرُّمِي
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

الزحاف الذي يدخل هذه التفعيلة هو إسكان المتحرك الثاني ، فتتحول متفاعِلن إلى «متفاعِلن» - بإسكان التاء - وهذا التغير يسمى «الإضمار» ، وبذلك تتشابه هذه التفعيلة بعد الإضمار مع تفعيلة «مستفعِلن» ، وهي وحدة بحر الرجز، ولكن كلا منهما له استعمالات لا تتوافر للآخر، وبهذا يتم التمييز بينهما .

ومنها معلقة لبيد بن ربيعة العامري التي مطلعها :

عَفَتِ الدِّيارُ مَحَلُّها فَمَقامُها بِمَنى تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجامُها
وتقطيع هذا البيت عروضيًا كالآتي :

عَفَتِ دِيارُ / رُحَلُّها / فَمَقامُها بِمَنى تَأَبَّدَ / بَدَ غَوْلُها / فَرِجامُها
مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ

ومن هذه الصورة قصيدة أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أولاده الأربعة الذين ماتوا في الطاعون :

أَمِنَ المُنونَ وَرَأيَها تَتَوَجَّعُ وَالذَّهْرُ لَيسَ بِمُعْتَبٍ مَن يَجْزَعُ
قَالَتْ أُمَيْمَةُ ما لِحِسمِكَ شاحِبًا مُنْذُ ابْتُذِلْتَ وَمِثْلُ مالِكَ يَنْفَعُ
أَمْ ما لِحِنيكَ لا يُلائِمُ مَضْجَعًا إلَّا أَقْضَ عَلَیکَ ذاکَ المَضْجَعُ
فَأَجَبْتُها أَمَّا لِجِسمي أَنَّهُ أَوْدَى بَنيَّ مِنَ البِلادِ فَودَّعُوا
أَوْدَى بَنيَّ وَأَعْقَبُوني حَسْرَةً بَعَدَ الرُّقادِ وَعِبرَةً لا تُفْلَعُ
سَبَقُوا هَوِيَّ وَأَعَنُّوا لِهُواهُمُو فَتُخِرُّمُوا وَلِکُلِّ جَنبٍ مَضْرَعُ
وَإِذا المَنيَّةُ أَثْثَبَتْ أَظْفارَها أَلْفَيْتَ کُلَّ تَمِيمَةٍ لا تُنْفَعُ
وَتَجَلَّدِي لِلشَّامِتِينَ أَرِيهُمُو أَنِّي لِرَيبِ الذَّهْرِ لا أَتَضَعُّعُ
وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذا رَغَبَتْها وَإِذا تُرِدُّ إِلى قَليلٍ تَقْنَعُ

تقطيع البيت الأخير وكتابته عروضيًا :

وَنَفْسُ را / غِبْتُن إِذا / رَغَبَتْها وَإِذا تُرِدُّ / دُ إِلى قَليلٍ / لَينَ تَقْنَعُو
مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول ابن الرومي :

وَإِذَا امْرُؤٌ مَدَحَ امْرَأًا لِنَوَالِهِ وَأَطَالَ فِيهِ فَقَدْ أَرَادَ هِجَاءَهُ
لَوْ لَمْ يُقَدَّرْ فِيهِ بَعْدَ الْمُسْتَقَى عِنْدَ الْوُرُودِ لَمَّا أَطَالَ رِشَاءَهُ
لَوْ لَمْ يُقَدَّرْ دِرْ فِيهِ بَعْدَ / لَمْ لَمْ يُسْتَقَى عِنْدَ الْوُرُودِ / لَمَّا أَطَالَ / لَمْ رِشَاءَهُ هُوَ

ومن هذه الصورة قول محمود حسن إسماعيل في قصيدته «جلاء أو فناء» :

السَّيْفُ قَالَ فَمَا يَقْبُولُ الشَّاعِرُ عَهْدُ الْكَلَامِ الْيَوْمَ عَهْدُ غَايِرُ
وَالْيَوْمَ كُلُّ دَقِيقَةٍ تَمْضِي بِنَا لِلنَّيْلِ يَطْلُبُهَا الزَّمَانُ الدَّائِرُ
فَإِذَا أَلَمَ بِي النَّشِيدُ فَعُدُّهُ أَنَّ الضِّيَاءَ عَلَى الْحِمَى مُتَوَاتِرُ
وَالطَّيْرُ تَجِدُّهُ الْقَيَاسِرُ كُلَّمَا ذَهَبَ الدُّجَى وَآتَى الصَّبَاحُ السَّافِرُ
عَهْدُ الْكَلَامِ مَضَى بِمَنْ نُصِبَتْ لَهُمْ مِنْ زُورِهِ فَوْقَ الضُّفَافِ مَنَابِرُ
وَاللَّهُوُ جُنُونُ الزَّمَانِ فَمَالَهُ أَنِّي تَنَقَّلَ أَوَّلُ أَوْ آخِرُ

ومن هذه الصورة كذلك قصيدة شوقي في النيل :

مِنْ أَيِّ عَهْدٍ فِي الْقُرَى تَدْفُقُ وَبِأَيِّ كَفٍّ فِي الْمَدَائِنِ تُغْدِقُ
وَمِنْ السَّمَاءِ نَزَلَتْ أَمْ فُجِّرَتْ مِنْ عَلَيَا الْجَنَانِ جَدَاوِلًا تَتَرَقُّ

التقطيع :

مِنْ أَيِّ عَهْدٍ / دِنْ فِلْقُرَى / تَتَدَفَّقُو
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
وَمِنْ سَمَاءٍ / نَزَلَتْ أَمْ / فُجِّرَتْ مِنْ
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
وَبِأَيِّ كَفٍّ / فِنْ فِلْمَدَا / نِي تُغْدِقُو
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
عَلَيَا جَنَانٍ / نِ جَدَاوِلُنْ / تَتَرَقُّو
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

٢ - الصورة الثانية:

تامة (العروض صحيحة والضرب مقطوع ، والقطع هو حذف السابع الساكن وإسكان ما قبله ، وبذلك تصير «متفاعِلن» إلى «مُتَفَاعِلُن»):

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

ومثاله بيت الأخطل :

وَإِذَا دَعَوْتُكَ عَمَّهُنَّ فَإِنَّهُ نَسَبَ يَزِيدُكَ عِنْدَهُنَّ خَبَالًا

تقطيعه عروضيًا :

وَإِذَا دَعَوُ/ نَكَ عَمَّمَهُنْ/ نَ فَإِنَّهُ نَسَبُنْ يَزِيدُ/ ذُكَ عِنْدَهُنْ/ نَ خَبَالًا
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول الأسود بن يعفر - وهو شاعر جاهلي - (البيت الأول مُصَرَّع ، والتصريع : تشابه العروض مع الضرب في الوزن والتقفية):

نَامَ الْحَيُّ وَمَا أَحْسَ رُقَادِي وَالْهَمُّ مُحْتَضِرٌ لَدَيَّ وَسَادِي
مِنْ غَيْرِ مَا سَقَمٍ وَلَكِنْ شَفَّنِي هَمُّ أَرَاهُ قَدْ أَصَابَ فُؤَادِي
وَمِنَ الْحَوَادِثِ لَا أَبَالِكَ أَنِّي ضُرِبَتْ عَلَى الْأَرْضِ بِالْأَسْدَادِ
لَا أَهْتَدِي فِيهَا لِمَوْضِعِ تَلْعَةٍ بَيْنَ الْعِرَاقِ وَبَيْنَ أَرْضِ مُرَادِ
وَلَقَدْ عَلِمْتُ سِوَى الَّذِي نَبَّأَنِي أَنَّ السَّبِيلَ سَبِيلُ ذِي الْأَعْوَادِ
أَنَّ الْمَنِيَّةَ وَالْحُتُوفَ كِلَاهُمَا يُوفِي الْمَخَارِمَ يَرْقُبَانِ سَوَادِي
لَنْ يَرْضَيَا مِنِّي وَفَاءَ رَهِينَةٍ مِنْ دُونِ نَفْسِي طَارِفِي وَتِلَادِي
مَاذَا أُؤْمَلُ بَعْدَ آلِ مُحَرَّقٍ تَرَكَوْا مَنَازِلَهُمْ، وَبَعْدَ إِيَادِي؟
أَهْلُ الْخَوَرْتِقِ وَالسَّيْدِيرِ وَبَارِقِ وَالْقَصْرِ ذِي الشُّرَفَاتِ مِنْ سِنَادِ
أَرْضًا تَخَيَّرَهَا لِطَبِيبٍ مَقِيلَهَا كَعَبُ بْنُ مَامَةَ وَابْنُ أُمِّ دُؤَادِ
جَرَّتِ الرِّيَّاحُ عَلَى مَحَلِّ دِيَارِهِمْ فَكَأَنَّمَا كَانُوا عَلَى مِيعَادِ

ومن هذه الصورة أيضاً قول نزار قباني :

فِي مَدْخَلِ الْحَمْرَاءِ كَانَ لِقَاؤُنَا
عَيْنَانِ سَوْدَاوَانِ فِي حَجَرِيَّهَا
هَلْ أَنْتِ إِسْبَانِيَّةٌ؟ سَاءَ لَتْهَا
عَرْنَاطَةٌ وَصَحَتْ قُرُونٌ سَبْعَةٌ
مَا أَغْرَبَ التَّارِيخُ كَيْفَ أَعَادَنِي
وَجْهٌ دِمَشْقِيٌّ رَأَيْتُ خِلَالَهُ
وَرَأَيْتُ مَنْزِلَنَا الْقَدِيمَ وَحُجْرَةَ
وَالْيَاسَمِينَةِ رُصِّعَتْ بِنُجُومِهَا
وَدِمَشْقُ أَينَ تَكُونُ؟ قُلْتُ تَرَيْنَهَا
فِي وَجْهِكَ الْعَرَبِيِّ فِي الثَّغْرِ الَّذِي
سَارَتْ مَعِيَ وَالشَّعْرُ يَلْهَتْ خَلْفَهَا
وَمَشَيْتُ مِثْلَ الطِّفْلِ خَلْفَ دَلِيلَتِي

تقطيع البيت الأخير وكتابته عروضياً :

وَمَشَيْتُ مِثْلَ / طِطْفُلٍ خَلْفَ / دَلِيلَتِي
مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ

مَا أَطْيَبَ اللَّقِيَا بِلَا مِيْعَادٍ
تَتَوَالَّدُ الْأَبْعَادُ مِنْ أَبْعَادٍ
قَالَتْ وَفِي عَرْنَاطَةٍ مِيْلَادِي
فِي تَيْنِكَ الْعَيْنَيْنِ بَعْدَ رُقَادٍ
لِحَفِيدَةٍ سَمْرَاءٍ مِنْ أَحْفَادِي
أَجْفَانِ بَلْقِيسَ وَجِيدَ سُعَادٍ
وَالْبَحْرَةَ الذَّهْيِيَّةَ الْإِنْشَادِ
كَأَنْتِ بَهَا أُمِّي تَمُدُّ وَسَادِي
فِي شَعْرِكَ الْمُنْسَابِ نَهْرُ سَوَادٍ
مَا زَالَ مُحْتَزِنًا شُمُوسَ بِلَادِي
كَسَنَابِلِ تُرِكَتْ بِغَيْرِ حَصَادٍ
وَوَرَائِي التَّارِيخُ كَوْمَ رَمَادٍ

وَوَرَائِي تـ / تَارِيخُ كَو / مَ رَمَادِي
مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ

٣ - الصورة الثالثة:

تامة (العروض صحيحة والضرب أحد - والأخذ هو الذي حذف من آخره وتد
مجموع - مضمر، أي مسكن الثاني، ومعنى هذا أن الضرب سيكون «مُتَقَا» بسكون
التاء) :

مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَا

ومثال هذه الصورة قول الشاعر:

لِمَنِ الدِّيارُ بِرِزَامَتَيْنِ فَعَاقِلٍ دَرَسْتُ وَعَيْرَ آيَهَا الْقَطْرُ
تقطيعه وكتابه عروضيًا :

لِمَنِ دِديا/ رُ بِرَامَتَي- حِ فَعَاقِلِ دَرَسْتُ وَعَيْرَ/ يَرِءِ ايهل- قَطْرُو
مُتَعَاِعلنُ مُتَعَاِعلنُ مُتَعَاِعلنُ مُتَعَاِعلنُ مُتَعَاِعلنُ مُتَعَاِعلنُ
ومن هذه الصورة قول عمر بن أبي ربيعة (والبيت الأول مصرع ، والتصريع هو أن
تساوى تفعيلة العروض مع تفعيلة الضرب) :

صَاقَ الغَدَاةَ بِحَاجَتِي صَدْرِي وَأَبَيْتُ بَعْدَ تَقَارُبِ أُمْرِي
وَذَكَرْتُ فَاطِمَةَ الَّتِي عُلِقَتْهَا عَرَضًا فَيَا لِحَوَادِثِ الدَّهْرِ

ومنها قول عامر بن الطفيل :

هَلَا سَأَلْتِ بِنَا وَأَنْتِ حَفِيَّةُ بِالقَّاعِ يَوْمَ تَوَزَّعَتْ نَهْدُ
وَالْحَيُّ مِنْ كَلْبٍ وَجَزَمَ كُلُّهَا بِالقَّاعِ يَوْمَ يَحْنُهَا الْجُلْدُ
بِالْبَاسِلِينَ مِنَ الْكِبَاةِ عَلَيْهِمْ حَلَقُ الْحَدِيدِ يَزِينُهَا السَّرْدُ
أَيُّ الْفَوَارِسِ كَانَ أَنْهَكَ فِي الْوَعَى لِلْقَوْمِ لَمَّا لَاحَهَا الْجَهْدُ
لَمَّا رَأَيْتُ رِيسَهُمْ فَتَرَكْتُهُ جَرَزَ السَّبَّاعِ كَأَنَّهُ لَبْدُ
وَنَوَى رِيعَةً فِي الْمَكْدِ جُدَلًا فَعَلَا النَّعْيُ بِمَا جَدَا الْجُدُ
هَذَا مَقَامِي قَدْ سَأَلْتُ وَمَوْفِي وَعَنِ الْمَسِيرِ فَسَائِلِي بَعْدُ

تقطيع البيت الأخير وكتابه عروضيًا :

هَذَا مَقَا/ مِي قَدْ سَأَلْ/ تِ وَمَوْفِي وَعَنِ لَمَسِي- رِ فَسَائِلِي / بَعْدُو
مُتَعَاِعلنُ مُتَعَاِعلنُ مُتَعَاِعلنُ مُتَعَاِعلنُ مُتَعَاِعلنُ مُتَعَاِعلنُ

ومنها أيضًا قول الخنساء تحرض قومها على قتل أخيها :

أَيْبِي سُلَيْمٍ إِنْ لَقِيتُمْ فَقَعَسَا	فِي مَحْبِسٍ ضَنْكٍ إِلَى وَعْصِرِ
فَالْقَوْهُمْ بِسُيُوفِكُمْ وَرِمَاحِكُمْ	وَبِنْضَحَةٍ فِي اللَّيْلِ كَالْقَطْرِ
حَتَّى تَفْضُوا جَمْعَهُمْ وَتَذْكُرُوا	صَخْرًا وَمَصْرَعَهُ بِلَا ثَارِ
وَفَوَارِسًا مَنَا هُنَالِكَ قُتِلُوا	فِي عَشْرَةٍ كَانَتْ مِنَ الدَّهْرِ
لَأَقَى رَبِيعَةَ فِي الْوَعَى فَأَصَابَهُ	طَعْنٌ بِخَائِفَةٍ إِلَى الصَّدْرِ
بِمُقْوَمٍ لَدُنِ الْكُعُوبِ سِنَانُهُ	ذَرِبُ الشَّبَاةِ كَقَادِمِ النَّشْرِ
وَنَجَا رَبِيعَةُ يَوْمَ ذَلِكَ مُرْهَقًا	لَا يَأْتِي فِي جُودِهِ يَجْرِي
فَأَتَتْ بِهِ أَسْلُ الْأَسِنَّةِ ضَامِرٌ	مِثْلُ الْعُقَابِ غَدَتْ مِنَ الْوَكْرِ
وَلَقَدْ أَخَذْنَا خَالِدًا فَأَجَارَهُ	عَوْفٌ وَأَطْلَقَهُ عَلَى قَدْرِ
وَلَقَدْ تَذَارَكَ رَأَيْنَا فِي خَالِدٍ	مَا سَاءَ خَيْلًا آخِرَ الدَّهْرِ

٤ - الصورة الرابعة:

تامة (العروض حذاء ، أي حذف منها الوند المجموع من آخرها ، والباقي «مُتَمَّا» ، والضرب مثلها أحد) :

مُتَمَّا عِلْنُ مُتَمَّا عِلْنُ مُتَمَّا	مُتَمَّا عِلْنُ مُتَمَّا عِلْنُ مُتَمَّا
--	--

مثالها :

دِمْنُ عَقْتُ وَمَحَا مَعَالِمَهَا	هَطِلُ أَجَشْ وَبَارِحُ تَرِبُ
------------------------------------	--------------------------------

تقطيعه وكتابتة عروضيًا :

دِمْنُ عَقْتُ / وَمَحَا مَعَا / لِمَهَا	هَطِلُنْ أَجَشْ / شُ وَبَارِحُنْ / تَرِبُو
مُتَمَّا عِلْنُ مُتَمَّا عِلْنُ مُتَمَّا	مُتَمَّا عِلْنُ مُتَمَّا عِلْنُ مُتَمَّا

ومن هذه الصورة قول عمر بن أبي ربيعة :

وَأَرَادَ غِيْظَكَ بِالَّذِي فَعَلَا	إِنَّ الْخَلِيْطَ أَجَدَّ فَاحْتَمَلَا
وَالنَّفْسُ مِمَّا تَأْمَلُ الْأَمَلَا	قَدْ كُنْتُ أَمْلُ طَوْلَ مُكْنِهِمْو
وَإِذَا الْحُدَاةُ قَدْ اعْتَبَوْا الْإِبِلَا	فَإِذَا الْبَغَالُ تُشَدُّ وَاقْفَاةُ
لَوْ كَانَ حُبُّ قَبْلَهُ قَتَلَا	فَهُنَاكَ كَادَ الْحُبُّ يَقْتُلُنِي
قَدْ أَجْمَعُوا لِلْبَيْنِ مُحْتَمَلَا	إِنَّ الَّذِينَ رَجَوْتُ مُكْنَهُمْو

تقطيع البيت الثالث منها :

وَإِذَا لِحُدَا/ةٌ قَدْ عَتَبُوا ل/إِبِلَا	فَإِذَا لِبَغَا/لُ تُشَدُّوَا/فِثْنُ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا

وقوله :

إِنِّي كَذَاكَ تُشَوِّقُنِي ذِكْرُهُ	صَدَرَ الْحَبِيبُ فَهَاجَنِي صَدْرُهُ
شَوْقٌ كَذَاكَ اَلْهَمُّ يَحْتَضِرُهُ	إِنَّ الْمُحِبَّ إِذَا تَخَالَجَهُ
بَادِيَ الصَّبَابَةِ عَارِزِ نَظَرُهُ	وَنَظَرْتُ نَظْرَةَ عَاشِقٍ دَنَفِ
وَسَطَ الْحَدَائِقِ مُشْرِقًا بَشَرُهُ	فَرَأَيْتُ رِئْمًا فِي مَجَاسِدِهَا
إِنِّي قَدِيمُ الشَّوْقِ مُتَشِيرُهُ	أَقْبَلْتُ أَطْمَعُ أَنْ أَرْوَرَهُمْ
وَاللَّيْلُ دَاجٍ مُسْفِرٌ قَمَرُهُ	فَلَقِيْتُهُ وَالْعَيْنُ أَمْنَةً
كَالْغَيْثِ لَا طَ بْنَيْتِهِ زَهَرُهُ	فِي مَرْكَبٍ لَا طَ الْجَمَالَ بِهِ

البيت الأول :

إِنْنِي كَذَا/كَ تُشَوِّقُنِي / ذِكْرُهُ	صَدَرَ لِحَبِيب/بٍ فَهَاجَنِي / صَدْرُهُ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا

ومنها قول الشاعر:

إِنَّ الْخَلِيطَ مُوَدَّعُوكَ غَدَا
وَأَرَاكَ إِنْ دَارَ بِهِمْ نَزَحَتْ
مَا هَكَذَا أَحْبَبْتَ قَبْلَهُمْ
قَدْ أَجْمَعُوا مِنْ بَيْنِهِمْ أَفْئِدَا
لَا شَكَّ تَهْلِكُ بَعْدَهُمْ كَمَدَا
مَنْ يَجِدْ وَصَالُهُ أَحَدَا

البيت الأخير:

مَا هَا كَذَا / أَحْبَبْتَ قَبْ / لَهُمْ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا
مِمَّنْ يَجِدْ / دُوصَالُهُ / أَحَدَا
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا

٥ - الصورة الخامسة:

تامة (العروض حذاء، والضرب أحد مضمَر):

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا

ومثاله قول زهير:

وَلَأَنْتَ أَشْجَعُ مِنْ أُسَامَةَ إِذْ
دُعَيْتَ نَزَالٍ وَلَجَّ فِي الدُّغْرِ

تقطيعه:

وَلَأَنْتَ أَشْ / جَعُ مِنْ أُسَا / مة إِذْ
دُعَيْتُ نَزَا / لٍ وَلَجَجَ فُدْ / دُعْرِي
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا

ومن ذلك قول الشاعر:

قُلْ لِلَّتِي وَصَفْتُ مَحَبَّتَهَا
مَا قُلْتُ إِلَّا الْحَقَّ أَعْرِفُهُ
قَلْبِي وَقَلْبُكَ بِدَعَا خُلُقَا
يَهْدَا بَيْنَ هَوَى سَيَرُكُنَا
لِلْمُسْتَهَامِ بِذِكْرِهَا الصَّبِّ
أَجِدُ الدَّلِيلَ عَلَيْهِ مِنْ قَلْبِي
يَتَجَادَبَانِ بِصَادِقِ الْحُبِّ
أُخْدَوْتُهُ فِي الشَّرْقِ وَالْغَرْبِ

تقطيع البيت الأخير:

يَهَادِيَا/ نَ هَوْنُ سَيْنَ/ مَرْكُنَا أَحْدَوْتَنَ / فُشْشَرِقِ وَلَ/ غَرِبِ
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَا مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَا

ومنها قول الشريف الرضي :

وَلَقَدْ مَرَرْتُ عَلَى دِيَارِهِمْ وَطُلُّوْهَا يَبِيدُ إِلَيَّ نَهْبُ
فَوَقَفْتُ حَتَّى ضَجَّ مِنْ لَغَبٍ نَضُوي وَلَجَّ بِعَذْلِي الرُّكْبُ
وَتَلَفَّتْ عَيْنِي فَمَذْبُوعَاتُ عَنِّي الطُّلُوعُ تَلَفَّتْ الْقَلْبُ

ومنها قول المخبل السَّعْدِي (والبَيْت الأول مصرع) :

ذَكَرَ الرَّبَابَ وَذَكَرُهَا سَقَمُ فَصَبَا وَلَيْسَ لِمَنْ صَبَا حِلْمُ
وَإِذَا أَلَمَ خَيَالُهَا طُفِرَتْ عَيْنِي فَمَا شُئُونُهَا سَجَمُ
كَاللُّؤْلُؤِ الْمَسْجُورِ أَغْفِلَ فِي سِلْكِ النِّظَامِ فَخَانَهُ النَّظْمُ
وَأَرَى لَهَا دَارًا بِأَغْدِرِهِ السَّوْ سِيدَانِ لَمْ يَدْرُسْ لَهَا رَسْمُ
تَقْرُو بِهَا الْبَقَرُ الْمَسَارِبَ وَاخِ تَلَطَّتْ بِهَا الْأَرَامُ وَالْبَهْمُ

إلى أن يقول في آخرها :

وَتَقُولُ عَاذِلَتِي وَلَيْسَ لَهَا بَعْدَ وَلَا مَآ بَعْدُهُ عِلْمُ
إِنَّ الثَّرَاءَ هُوَ الْخُلُودُ وَإِنَّ (م) الْمَرْءَ يُكْرِبُ يَوْمَهُ الْعُدْمُ
إِنِّي وَحَقِّكَ مَا مُخَلَّنِي مِائَةً يَطِيرُ عِفَاؤُهَا أُذْمُ
وَلَكِنْ بَنَيْتُ لِي الْمُسْقَرَّ فِي هَضْبٍ تُقَصِّرُ دُونَهُ الْعُضْمُ
لِنُقَبِّنَ عَنِّي الْمَمِيَّةَ إِنَّ (م) اللَّهُ لَيْسَ كَحُكْمِهِ حُكْمُ
إِنِّي وَجَدْتُ الْأَمْرَ أَرْشَدُهُ تَقْوَى الْإِلَهِ وَشَرُّهُ الْإِثْمُ

تقطيع البيت قبل الأخير (وهو بيت مدور، والبيت المدور هو الذي لا ينتهي شطره الأول بنهاية كلمة، بل بجزء كلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأول وبعضها الآخر في أول الشطر الثاني) :

لَتُنْقِيقَنَّ / عَنْ لَمَنِ / يَّةُ إِنَّ نَ لَلَاةِ لِي / سَ كَحْكُمِهي / حُكْمُو
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَا

الصورة السادسة:

وهي من الكامل المجزوء (العروض صحيحة والضرب صحيح) :

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومثالها :

وَإِذَا افْتَقَرْتَ فَلَا تَكُنْ مُتَخَشَّعًا وَتَجَمَّلِ

تقطيعه :

وَإِذَا فَتَقَرْتُ فَلَا تَكُنْ مُتَخَشَّسَعَنَ / وَتَجَمَّمَلِي
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومنها قول الرصافي :

يَا قَوْمُ لَا تَتَكَلَّمُوا إِنَّ الْكَلَامَ مُحَرَّمُ
وَدَعُوا تَفْهَمَ جَانِبًا فَالْخَيْرُ أَلَّا تَفْهَمُوا

تقطيع البيت الثاني :

وَدَعُوا تَفْهَمَ / هُمْ جَانِبُنْ فَلْخَيْرُ أَلَا / لَا تَفْهَمُوا
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومنها قول أحمد شوقي يخاطب طائرًا حبسًا :

يَا لَيْتَ شِعْرِي يَا أَسِيرَ	رُ شَجِّ فَوَؤُكَ أَمَّ خَلِي
وَحَلِيفُ سُهَيْدٍ أَمَّ تَنَسَا	مُ اللَّيْلَ حَتَّى يَنْجَلِي
بِالرَّغْمِ مِنِّي مَا تَعَا	لِجُ فِي النُّحَاسِ الْمُقْفَلِ
حِرْصِي عَلَيْكَ هَوَى وَمَنْ	يَحْرُزُ ثَمِينًا يَبْخَلِ
وَالشُّحُّ تُحْدِثُهُ الضُّرُ	رَةُ فِي الْجَوَادِ الْمُجْدَلِ
أَنَا إِنْ جَعَلْتُكَ فِي نُضَا	رٍ بِالْحَرِيرِ مُجَلَّلِ
وَلَفَقْتُهُ فِي سَوَسِنٍ	وَحَفَقْتُهُ بِقُرْنُفَلِ
مَا كُنْتُ يَا صَدَّاحٍ عَنْ	دَكَ بِالكَرِيمِ الْمُفْضَلِ
شُهْدِ الْحَيَاةِ مَشُوبَةً	بِالرَّقِّ مِثْلَ الْحَنْظَلِ
وَالْقَيْدُ لَوْ كَانَ الْجُمَا	نَ مُنْظَمًا لَمْ يُحْمَلِ

تقطيع البيت الأول (وهو مدور) :

يَا لَيْتَ شِعْرِي يَا أَسِيرَ	رُ شَجِّ فَوَؤُ/ دُكَ أَمَّ خَلِي
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومن هذه الصورة أيضًا قول حافظ إبراهيم على لسان طفلة :

أُخْشَى مُرَبِّيتِي إِذَا	جَنَّ الظَّلَامُ وَأَفْزَعُ
وَأَظْلُ بَيْنَ صَوَاحِبِي	لِعَقَابِهَا أَتَوَقَّعُ
لَا السَّدْمُ يَشْفَعُ لِي وَلَا	طُغُولُ التَّضَرُّعِ يَنْفَعُ
وَأَخَافُ وَإِلْدَتِي إِذَا	جَنَّ الظَّلَامُ وَأُجْزَعُ
وَأَيُّهُ أَرْتَقِبُ السَّجْزَا	ءَ وَأَعْيُنِي لَا تَهْجَعُ
مَا ضَرَّنِي لَوْ كُنْتُ أَسْـ	تَمِعُ الْكَلَامَ وَأَخْضَعُ؟

٧ - الصورة السابعة:

وهي من المجزوء (العروض صحيحة، والضرب مقطوع. والقطع: حذف السابع الساكن وإسكان ما قبله):

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومثالها:

وَإِذَا هُمُو ذَكَرُوا الْإِنْسَانَ ءَآءَ أَكْثَرُوا الْحَسَنَاتِ

ونقطيعه:

وَإِذَا هُمُو / ذَكَرُوا الْإِنْسَانَ ءَآءَ أَكْثَرُوا / حَسَنَاتِ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ومنها قول العباس بن الأحنف:

عَرَضَ الْهَوَىٰ لِي عَيْنُهُ فَابْتَعْتُهُ بِرَشَادِ
يَا مَنْ رَأَى رَجُلًا يَبِيْءُ عَصَا صَاحِبَهُ بِفَسَادِ

وقول ابن المعتز:

وَعَزِيمَةٌ أَنْضِيَتْهَا عَزَمًا مِنَ الْعَزَمَاتِ
مِثْلُ الْحُسَامِ بَصِيرَةٌ بِمَدَافِعِ الْفُرْصَاتِ
وَالْحِلْمُ يَذْهَبُ بِاطِلَالٍ إِلَّا لِذِي سَطَوَاتِ

٨ - الصورة الثامنة:

وهي من المجزوء (العروض صحيحة والضرب مُدَيَّل، والتدليل هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، فتصير «متفاعِلُنْ» إلى مُتَّفَاعِلَانْ»):

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلَانْ

ومثالها :

أَبْنَيْ لَا تَظْلِمَ بِمَكٍّ لَهْ لَا الصَّغِيرَ وَلَا الْكَبِيرَ

تقطيعه :

أَبْنَيْ لَا / تَظْلِمَ بِمَكٍّ كَهْ لَصَّغِيرَ / وَلَا الْكَبِيرَ
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلَانْ

ومن هذه الصورة قول الشاعر أمل دنقل :

قَالَتْ : تَعَالِ إِلَيَّ وَاضًّا عَدَّ ذَلِكَ الدَّرَجَ الصَّغِيرَ
قُلْتُ : الْقِيُودُ تُشُدُّنِي وَالْخَطُوءُ مُضْنَى لَا يَسِيرُ
مَهْمَا بَلَغْتُ فَلَسْتُ أَبُـ لُغُ مَا بَلَغْتَ وَقَدْ أُخَوِرُ
دَرَجٌ صَغِيرٌ غَيْرَ أَنَّ (م) طَرِيقُهُ بِلَا مَصِيرٍ^(١)
فَدَعِيَ مَكَانِي لِالْأَسَى وَامْضِ إِلَى غَدِكَ الْأَمِيرُ
فَالْعُمُرُ أَقْصَرُ مِنْ طُمُـ حَيِّ وَالْأَسَى قَتَلَ الْغَدِيرُ

ومن هذه الصورة قول أبي فراس الحمداني :

أَبْنَيْ لَا تَحْزَنِي كُلُّ الْأَنَامِ إِلَى ذَهَابِ
أَبْنَيْ صَبْرًا جَمِيًّا لَّا لِلْجَلِيلِ مِنَ الْمُصَابِ
نُوحِي عَلَيَّ بِحَسْرَةٍ مِنْ خَلْفِ سِتْرِكَ وَالْحِجَابِ
قُولِي إِذَا نَادَيْتَنِي وَعَيِّتُ عَنْ رَدِّ السَّجَوَابِ
زَيْنُ الشَّبَابِ أَبُوفَرَا سِ لَمْ يُمَتِّعَ بِالشَّبَابِ

وتقطيع البيت الأول :

(١) في هذا البيت خطأ عروضي في التفعيلة الأخيرة «بلا مصير» إذ ينقصها حرف متحرك قبل الباء .

أَبْنَيْتِي / لَا تَخْزَنِي كُلُّ لَأْنًا / م إِلَى ذَهَابِ
مُتَّعَاعِلُنْ مُتَّعَاعِلُنْ مُتَّعَاعِلُنْ مُتَّعَاعِلَانْ

٩ - الصورة التاسعة:

وهي من المجزوء (العروض صحيحة والضرب مُرْفَلٌ ، والترفيل : زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع ، فتصير «متفاعِلن + لُنْ = متفاعِلَاتُنْ»):

مُتَّعَاعِلُنْ مُتَّعَاعِلُنْ مُتَّعَاعِلُنْ مُتَّعَاعِلَاتُنْ

ومثالها :

وَلَقَدْ سَبَقْتُهُمْ إِلَى (م) فَلِمَ نَزَعْتَ وَأَنْتَ آخِرُ

تقطيعه :

وَلَقَدْ سَبَقْتُ / تَهُمُو إِلَى يَ فَلِمَ نَزَعْتَ / تَ وَأَنْتَ آخِرُ
مُتَّعَاعِلُنْ مُتَّعَاعِلُنْ مُتَّعَاعِلُنْ مُتَّعَاعِلَاتُنْ

ومن هذه الصورة قول المتنخل اليشكري :

وَلَقَدْ دَخَلْتُ عَلَى الْفَتَا هِ الْخِذَرِ فِي الْيَوْمِ الْمَطِيرِ
الْكَاعِبِ الْحَسَنَاءِ تَر قُلْ فِي الدَّمْقِيسِ فِي الْحَرِيرِ
فَدَفَعْتُهَا فَتَدَفَعَتْ مَشَى الْقَطَاةِ إِلَى الْغَدِيرِ
وَلَثَمْتُهَا فَتَنَفَّسَتْ كَتَنَفَّسَ الظُّبْيُ الْبَهِيرِ
وَأُحِبُّهَا وَتُحِبُّنِي وَيُحِبُّ نَاقَتَهَا بَعِيرِي

تقطيع البيت الأول :

وَلَقَدْ دَخَلْتُ / تْ عَلَى الْفَتَا هِ لَخِذَرَ فَلْ / يَوْمِ لَمَطِيرِي
مُتَّعَاعِلُنْ مُتَّعَاعِلُنْ مُتَّعَاعِلُنْ مُتَّعَاعِلَاتُنْ

ومن ذلك قول ابن زيدون (والبيت الأول مصرع) :

كَمْ ذَا أَرِيدُ وَلَا أُرَادُ	يَا سُوءَ مَا لَقِيَ الْفُؤَادُ
أُصْفِي الْوِدَادَ مُدَلَّالاً	لَمْ يَصْفُ لِي مِنْهُ الْوِدَادُ
يَقْضِي عَلَيَّ دَلَالَهُ	فِي كُلِّ حِينٍ أَوْ يَكْشَادُ
كَيْفَ السُّلُوءُ عَنِ السَّذِي	مُثَوَاهُ مِنْ قَلْبِي السَّوَادُ
مَلَكَ الْقُلُوبَ بِحُسْنِهِ	فَلَهَا - إِذَا أَمَرَ - انْقِيَادُ
يَا هَاجِرِي كَمْ أُسْتَفِيدُ	سُدَّ الصَّبْرَ عَنْكَ فَلَا أَفَادُ
هَلَا رَيْتَ لِمَنْ بِيَدِي	تَ وَحْشُو مُقْلَتِهِ الشَّهَادُ
إِنْ أَجْنِ ذَنْبِي فِي الْهَوَى	خَطَأً فَقَدْ يَكْبُو الْجَوَادُ

وتقطيع البيت الأخير:

إِنْ أَجْنِ ذَنْبِي / فَبِئْسَ الْهَوَى	خَطَأً فَقَدْ / يَكْبُو الْجَوَادُ
مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلَاتُنْ

والخلاصة أن بحر الكامل له تسع صور، هي :

- ١ - الصورة الأولى : تامة - العروض صحيحة والضرب صحيح مثلها :
مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
- ٢ - الصورة الثانية : تامة - العروض صحيحة والضرب مقطوع :
مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
- ٣ - الصورة الثالثة : تامة - العروض صحيحة والضرب أخذ مضمراً :
مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ
- ٤ - الصورة الرابعة : تامة - العروض حذاء والضرب أخذ :
مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ

٥ - الصورة الخامسة : تامة - العروض حذاء والضرب أخذ مضمراً :
مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا
أما صور الكامل المجزوء فهي :

٦ - الصورة السادسة : مجزوءة - العروض صحيحة والضرب مثلها :
مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا عَلُنْ

٧ - الصورة السابعة : مجزوءة - العروض صحيحة والضرب مقطوع :
مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا عَلُنْ

٨ - الصورة الثامنة : مجزوءة - العروض صحيحة والضرب مذيّل :
مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا عَلُنْ

٩ - الصورة التاسعة : مجزوءة - العروض صحيحة والضرب مرفّل :
مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا عَلُنْ مُتَّعَا عَلُنْ

❖ والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو الإضمحار، وهو إسكان الثاني المتحرك .

٢- الرّجز

بحر الرّجز من البحور الأحادية التفعيلة ، ووحده التي يتألف منها هي «مُسْتَفْعِلُنْ» ٥ / ٥ / ٥ / ، وهي عبارة عن سببين خفيفين بعدهما وتد مجموع . وهي مكونة من أربعة مقاطع صوتية ، والزحاف الذي يدخلها هو «الحَبْنُ» أي حذف الثاني الساكن فتصير التفعيلة «مُسْتَفْعِلُنْ» ويمكن أن يقال أيضًا «مُفْتَعِلُنْ» ، و«الطِّي» هو حذف الرابع الساكن فتصير التفعيلة «مُسْتَفْعِلُنْ» ، ويمكن أن يقال عنها «مُفْتَعِلُنْ» . وقد يجمع الحَبْن والطِّي معًا ويسمى «الحَبْلُ» فتصير «مُتَعِلُنْ» ، والملاحظ أن التفعيلة مع أي صورة من هذه الصور تبقى محافظة على كونها أربعة مقاطع صوتية .

وبحر الرّجز يُستعمل تامًا ومجزوءًا ومشطورًا ، والشرط هو ذهاب نصف التفعيلات فيصير الباقي ثلاثًا فقط ، كما يُستخدم منهوكًا ، والنهك هو أن يحذف ثلثا التفعيلات فتبقى من البيت تفعيلتان فقط .

وسمي هذا البحر رجزًا لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء ، أي ثلاث تفاعيل ، وأصله مأخوذ من البعير إذا شُدَّت إحدى يديه فيبقى على ثلاث قوائم . وقيل إنه مأخوذ من قولهم ناقة رَجَزاء إذا ارتعشت عند قيامها لضعف يلحقها أو داء يصيبها ، فلما كان هذا الوزن فيه شيء من الاضطراب عندما يزاحف - سمي رجزًا تشبيهًا لذلك^(١) .

ولهذا البحر خمس صور ، منها صورتان في حال التمام ، والصور الباقية في حالة النقصان . وسوف نعرضها صورة بعد أخرى مع نماذج لكل صورة منها :

١ - الصورة الأولى:

تامة (العروض صحيحة والضرب مثلها) :

(١) انظر: الكافي في العروض والقوافي، ٧٧.

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ومثالها :

دَارٌ لِسَلَمَى إِذْ سَلِمَى جَارَةٌ

تقطيعه :

دَارُنْ لِسَلْ / مَى إِذْ سَلْ / سَلِمَى جَارَتُنْ

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول أبي العتاهية :

مَنْ لَمْ يَعِظْهُ الدَّهْرُ لَمْ يَنْفَعْهُ مَا

مَنْ لَمْ تُفِدْهُ عِبْرًا أَيَّامُهُ

وقول عنتره :

مَا دُسْتُ فِي أَرْضِ الْعُدَاةِ غَدَوَةٌ

وَيْلٌ لِّشَيْبَانٍ إِذَا صَبَّحَتْهَا

تقطيع البيت الثاني :

وَيْلُنْ لَشَيْبَانٍ إِذَا / صَبَّحَتْهَا

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ومن ذلك أيضا قول شوقي :

تَجَاذَبَتْ دَجَلَةٌ مِنْ حِضْنِ الشَّجَرِ

تَجْرِي وَقَدْ رَفَّ النَّبَاتُ فَوْقَهَا

مَنْظَرٌ تَدْرَجُ الْحُسْنُ بِهَا

تقطيع البيت الأخير :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

قَفَرٌ تَرَى آيَاتَهَا مِثْلَ الزُّبُرِ

قَفَرُنْ تَرَى / آيَاتِهَا / مِثْلَ زُبُرْ

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

رَاحَ بِهِ الْوَاعِظُ يَوْمًا أَوْ غَدًا

كَانَ الْعَمَى أَوَّلَ بِهِ مِنَ الْهُدَى

إِلَّا سَقَى قَطْرُ الدِّمَا بِقَاعَهَا

وَأَرْسَلَتْ بِيضُ الظُّبَا شُعَاعَهَا

وَأَرْسَلَتْ / بِيضُ ظُطْبَا / شُعَاعَهَا

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

رَوَاضِعُ تَرُوعُ عَيْنَنَا وَأَنْزُرُ

وَفَوْقَهَا الْأَغْصَانُ فَوْقَهَا الثَّمَرُ

وَيَضَعُدُ الْحُسْنُ وَيَضَعُدُ النَّظَرُ

مناظرُنْ / تَسْدَرِجْ لَ / حُسْنُ بِهَا وَيَصْعَدُ لَ / حُسْنُ وَيَصْ / عَدُ نَنْظَرُ
مُتَّفِعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ

ومن ذلك أيضًا قول شوقي في مسرحية «مصرع كليوباترا» على لسان أنطونيو يخاطب أولبوس الطبيب ويسأله عن كليوباترا:

مَرَرْتُ بِالْقَصْرِ فَكَيْفَ نَاسُهُ هَلْ عَنْ كُلوْبَتْرَا - أَلْمُبُوسُ - نَبَا
صَرَخَ ابْنُ قُلْ غَدَرْتُ قُلْ جَدَدْتُ يَقْبِضَرُ الثَّالِثِ دَوْلَةَ الْهَوَى
قَدْ صَنَعْتُ بِي عِنْدَ حَاجَتِي لَهَا مَا لَمْ يَكُنْ يَصْنَعُهُ بِي الْعِدَا
أَسْطَوْلُهَا إِلَى مَرَاسِيهِ أَوَى وَجَيْشُهَا أَلْقَى السَّلَاحَ وَنَجَا

وعلى هذه الصورة يقول أحمد درويش في قصيدة بعنوان «موعد العاشق الأشل»:

الَلَّيْلُ عَادَ . . عَادَ لَيْلُ الشَّجَنِ أَكْفُهُ تَغْزُلُ لِي فِي كَفَنِي
الَلَّيْلُ عَادَ شَوْكَةً مِنْ طَاقَةٍ بِالْأَمْسِ كَانَتْ ثُرَّةً بِالسَّوْسَنِ
الَلَّيْلُ عَادَ مِعْوُلَ الصَّمْتِ الَّذِي يَهْدِمُ فِي جَنْبِي لَا يَرْحَمُنِي
فَلَيْلَةُ الْمَوْعِدِ جَاءَتْ لَمْ تَجِدْ غَيْرَ جَرِيحٍ فِي إِهَابِي مُنْخَنِ
غَيْرَ بَقَايَا مُفْعَدٍ وَخَفْنَةٍ مِنَ الدَّمُوعِ لَمْ تَزَلْ فِي أَعْيُنِي
وَحُجْرَةٍ جَفَّ عَلَى حِيطَانِهَا عِتَابِي الْمُرُّ لِهَذَا الزَّمَنِ
الْمَفْعَدُ الْحَزِينُ وَالْأَرِيكَةُ الـ مُلْفَاةٌ فِي حُضْنِ الْجِدَارِ الْحَشِينِ
سِتَارَةٌ قَدْ صُلِبَتْ أَطْرَافُهَا شُلْتُ عَلَى شَبَاكِهَا تَرْمُقُنِي
وَبَاقَةٌ مِنَ الزُّهُورِ غَاصَّتْ ابْنُ تِسَامَةً مِنْ زَهْرِهَا الْمُلَوَّنِ
وَكَوْمَةُ الْأوراقِ بِيضَاءُ فَمَا خَطَّتْ بِهَا كَفِّي بَقَايَا حَزَنِي
وَلَوْحَةٌ عَلَى الْجِدَارِ لَمْ تَعُدْ أَبْعَادُهَا تُوجِي بَغِيْرِ الشَّجَنِ

تقطيع البيت الأخير:

وَلَوْحَتُنْ / عَلَ لَجِدَا / رَ لَمْ تَعُدْ أَبْعَادُهَا / تُوجِي بَغِيْرِ / شَجَنِي
مُتَّفِعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ

الصورة الثانية:

تامة (العروض صحيحة والضرب مقطوع ، أي حذف سابعه وسكن ما قبله ، فصارت التفعيلة مُسْتَفْعِلُنْ):

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

مثالها:

الْقَلْبُ مِنْهَا مُسْتَرِيحٌ سَالِمٌ وَالْقَلْبُ مِنِّي جَاهِدٌ مَجْهُودٌ

تقطيعه:

الْقَلْبُ مِنْهَا مُسْتَرِيحٌ / حُنْ سَالِمُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
وَلِقَلْبُ مِنْ / نِي جَاهِدُنْ / مَجْهُودٌ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول مهيار الديلمي (وبيته الأول مصرع):

كَالشَّمْسِ مِنْ جَمْرَةٍ عَبْدِ شَمْسٍ
مَاطِلَةٌ غَرِيمُهَا لَا يَقْتَضِي
وَهِيَ بِهِ تُحِلُّ صَيْدَ وَحْشِهِ
عَلَامَةٌ قَدْ مُوْهَتْ بِالْوَرَسِ
تَرَى دَمَ الْعُشَّاقِ فِي بَنَانِهَا
عَظْبِي سَخَتْ نَفْسِي لَهَا بِنَفْسِي
دُيُونُهُ وَدَيْنُهَا لَا يُنْسِي
فِي بَلَدٍ يَحْرُمُ صَيْدُ وَحْشِهِ

تقطيع البيت الأخير:

تَرَى دَمَ لُ / عُشَّاقِ فِي / بَنَانِهَا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
عَلَامَتُنْ / قَدْ مُوْهَتْ / بِلُورَسِي
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

الصورة الثالثة:

من المجزوء (العروض صحيحة والضرب صحيح):

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

مثاله :

قَدْ هَاجَ قَلْبِي مَنْزِلُ

مِنْ أُمِّ عَمْرِو مُقْفِرُ

تقطيعه :

قَدْ هَاجَ قَلْبِي / مِنْ مَنْزِلُ
مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ

مِنْ أُمِّ عَمْرِو / مِنْ مَنْزِلُ
مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول عمر بن أبي ربيعة :

خَوْدُ يَقُوحُ السِّمَكُ مِنْ
يَضِيْقُ عَنْ أُرْدَافِهَا

أُرْدَافُهَا وَالْعَبْرُ
إِذَا يُبْلَاثُ السِّمَكُ

وقوله :

قَدْ هَاجَ قَلْبِي مَحْضَرُ
رَبْعٍ لِيَهْدِي قَدْ عَفَا
وَجَاءَ بَيْنَهُمْ
تَرْبُ لِيَهْدِي غَادَّةُ
أَنَّ الْخَلِيْطَ رَائِحُ
بَانُوا بِأَمْثَالِ الدُّمَى
فِيهِنَّ هُنَّ لَيْتَنِي
حَتَّى إِذَا مَا جَاءَهَا

أَفْوَى وَرَبْعٌ مُقْفِرُ
قَدْ كَانَ حِينَ يَعْمُرُ
ثَقَفَ لَطِيفُ مُخْبِرُ
نَلَكَ غَزَالُ مُعْصِرُ
قَبْلَ الصَّبَاحِ يُبَكِّرُ
بَلْ دُونَهُنَّ الصُّوَرُ
مَا عُمِّرَتْ أَعْمَرُ
حَتْفُ أَتَانِي الْقَدَرُ

تقطيع البيت الأخير :

حَتَّى إِذَا / مَا جَاءَهَا
مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ

حَتْفُ أَتَانِي / نَلَقْدَرُو
مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ

ومن هذه الصورة قول شوقي في مسرحية مصرع كليوباترا على لسان كليوباترا مخاطب أنطونيو:

لِوَجْهِكَ الطَّلَقِ النَّدِي	لَيْسَ الْعُبُوسُ سُنَّةً
لَيْلِ الشَّرَابِ وَالسُّدِّ	وَلَسْتُ مَنْ يَغْضَبُ فِي
شَارِبَهَا بِالْمُفْسِدِ	وَلَسْتُ لِلْكَأْسِ عَلَى
خَمَّةٍ وَالْتَوُدِّ	قَلْبِكَ كَنْزُ الْحُبِّ وَالرَّ
أَمْسٍ وَلَا تُجَسِّدِ	فَاطُو مَعِيَ حَوَادِثَ الْ
يَوْمٍ وَدَغَ هَمَّ الْعَدِ	وَامِضْ مَعِيَ فِي لَذَّةِ الْ

تقطيع البيت الأول:

لِوَجْهِكَ طَ / طَلَقِ نَدِي	لَيْسَ الْعُبُوسُ / سُنَّةً
مُتَّفِعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ	مُتَّفِعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ

وتقطيع البيت الأخير:

يَوْمٍ وَدَغَ / هَمَّ لَعْدِي	وَمِضْ مَعِيَ / فِي لَذَّةِ لَ
مُتَّفِعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ	مُتَّفِعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ

٤ - الصورة الرابعة:

مشطورة (الشر ذهاب نصف البيت):

مُتَّفِعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ مُتَّفِعِلُنْ

وفي هذه الحالة تصبح تفعيلة العروض هي الضرب، وهي هنا صحيحة. مثالها قول العجاج:

مَا هَاجَ أَحْزَانًا وَشَجَّوًا قَدْ شَجَا

تقطيعه :

مَا هَاجَ أَحَدٌ زَانَنَ وَشَجَا / حُونَ قَدْ شَجَا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

وهذه الصورة كثيرة الاستعمال ، وبها يشتهر بحر الرجز ، وهناك من الشعراء فئة تُسمَّى الرُّجَّاز لا يكتبون معظم قصائدهم إلا من هذه الصورة ، وتسمى القصيدة في هذه الحالة «أرجوزة» . ومن أشهر هؤلاء الرُّجَّاز العجاج وابنه روبة والأغلب العجلي وغيرهم . كما أن هناك بعض الشعراء أيضًا يكتبون بعض الأراجيز ، ولكنهم لم يشتهروا بذلك ، ومن هؤلاء ذو الرمة وأبو نواس .

ومن هذه الصورة قول ذي الرمة :

قُلْتُ لِنَفْسِي حِينَ فَاصَّتْ أَذْمُعِي
يَا نَفْسُ لَا مَيَّ فَمَوِيَّ أَوْ دَعِي
مَا فِي التَّلَاقِي أَبَدًا مِنْ مَطْمَعٍ
وَلَا لِيَا لِي شَارِعٍ بِرُجْعٍ
وَلَا لِيَا لِيْنَا بَنَعْفٍ الْأَجْرَعِ
إِذَا الْعَصَا مَلَسَاءَ لَمْ تَصْدَعْ

تقطيع البيت الثاني :

يَا نَفْسُ لَا / مَيِّنْ فَمَوِيَّ أَوْ دَعِي
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

وقد تُستعمل هذه الصورة بالقطع ، فتكون تفعيلة العروض التي هي الضرب «مستفعل»^(١) ، مثل قول الراجز :

(١) كان الخليل - رحمه الله - يعد هذه الصورة من بحر السريع . انظر العيون الغامزة ، ص ١٨٧ .

وَأَهْلًا لِأَسْمَاءَ ابْنَةَ الْأَشَدِّ
قَامَتْ تَرَاءَى إِذْ رَأَتْنِي وَحَدِيدِي
كَالْشَّمْسِ تَحْتَ الزُّبُرِجِ الْمُنْقَدِّ
صَدَّتْ بِخَدِّ وَجَلَّتْ عَنْ خَدِّ
ثُمَّ انْتَنَتْ كَالنَّفْسِ الْمُرْتَدِّ
عَهْدِي بِهَا سَقِيًّا لَهُ مِنْ عَهْدِ

٥ - الصورة الخامسة:

منهوكة (والنَّهْكَ ذهابُ ثُلُثِي الْبَيْتِ وَبَقَاءُ الثُّلُثِ فَقَطْ) :
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
مثل قول دُرَيْدِ بْنِ الصَّمَةِ :

يَا لَيْتَنِي فِيهَا جَدَغُ
أَخْبُ فِيهَا وَأَضْعُ
أَقُودُ وَطَفَاءَ السَّرْمَعِ
كَأَنَّهَا شِئَاءٌ صَدَغُ

ومن ذلك قول ابن عبد ربه :

بَيَاضُ شَيْبٍ قَدْ نَصَعُ
رَفَعْتُ لَهُ فَمَا ارْتَفَعُ
إِذَا رَأَى الْبَيْضَ انْقَمَعُ
مِنْ بَيْنِ يَأْسٍ وَطَمَعُ

والخلاصة أن الرجز له خمس صور، هي :

- ١ - الصورة الأولى : تامة (العروض صحيحة والضرب صحيح) :
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
- ٢ - الصورة الثانية : تامة (العروض صحيحة والضرب مقطوع) :
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ
- ٣ - الصورة الثالثة : مجزوءة (العروض صحيحة والضرب صحيح) :
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
- ٤ - الصورة الثالثة : مشطورة والضرب صحيح (وقد يُقطع) :
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
- ٥ - الصورة الخامسة : منهوكة :
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

* والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو الخبن ، وهو حذف الثاني الساكن .
والطي ، وهو حذف الرابع الساكن . والخبيل ، وهو اجتماع الخبن والطي معاً .

٤ - الهزج

بحر الهزج من الأبحر ذات التفعيلة الواحدة التي تتكرر لتحدث نغمته ، وتفعيلته هي «مفاعيلن / / ٥ / ٥ / ٥» ويلاحظ فيها أن الوند المجموع متقدم يليه سبيان خفيفان ، وهي عكس تفعيلة «مستفعلن» . وتفعيلة هذا البحر قريبة من تفعيلة الوافر إذا دخلها العصب ، وهو إسكان الخامس المتحرك (مفاعلتن) ، ولذلك يرى بعض الباحثين أن الهزج ليس بحرًا مستقلًا ، ولكنه صورة مجزوءة من الوافر . والحق أنه قريب منه متشابه معه ، ولكنه يختلف عنه في بعض السمات الدقيقة .

والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو حذف السابع الساكن من «مفاعيلن» فتصير «مفاعيلُ» مع تحريك اللام ، وحذف السابع الساكن هنا يسمى «الكف» . وقد يدخله «القبض» وهو حذف الخامس الساكن ، فتصير التفعيلة «مفاعلن» . ولا يجتمع في هذه التفعيلة في هذا البحر القبض والكف معًا ، فإذا وجد أحدهما امتنع الآخر . وإذن ، دخول هذا الزحاف في هذا البحر على سبيل التعاقب ، أي إذا وجد أحدهما لا يوجد الآخر .

والكف كثير الوقوع في الهزج ، وهو حسن سائغ ، بخلاف القبض .

والعروضيون يقولون عن بحر الهزج إنه مجزوء وجوباً^(١) ، أي أن تفعيلته تتكرر أربع مرات فقط . ولهذا البحر صورتان :

(١) يقول صاحب العيون الغامزة ١٧٧ : «ولم يستعمل هذا البحر إلا مجزوءاً ، وشذ مجيئه تأمناً ، أنشد منه بعضهم :

فظلت مقلتي تجري مآقيها

عفا يا صاح من سلمى مراعيها

ومنه قوله :

نشاوى قد تعاطوا كأس أشواق =

تفرق أبها الحادي بعشاق

١ - الصورة الأولى:

(العروض صحيحة والضرب مثلها)

مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ

مثالها:

عَفَا مِنْ آلِ لَيْلَى السَّهْ

تقطيعه:

عَفَا مِنْ ءِ / لِ لَيْلَى سَسَهْ

مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ

ومنها قول الفند الزماني:

صَفَحْنَا عَنْ بَنِي ذُهَلٍ

عَسَى الْيَوْمُ أَنْ يَرْجِعَ

فَلَمَّا صَرَخَ الشَّرُّ

شَدَدْنَا شِدَّةَ اللَّيْلِ

يَضْرِبُ فِيهِ تَوَجِيعٌ

وَطَعَنَ كَفَمَ الزَّرَقِ

وَبَعْضُ الْحِلْمِ عِنْدَ الْجَهِّ

وَفِي الشَّرِّ نَجَاةٌ حَيْثُ

= وقول بعض المولدين:

لَقَدْ شَاقَّتْكَ فِي الْأَحْدَاجِ أَظْعَامُ

وقول الآخر:

أَمَّا فِي السَّتِّ وَالسَّتِّينِ مِنْ دَاعٍ

وهذا كله شاذ، والمسموع التزام الجزء فيه»

مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ

بُ فَاْلأَمْلاَحُ فَاْلغَمْرُ

بُ / فَاْلأَمْلاَحُ فَاْلغَمْرُ

مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ

وَقُلْنَا الْقَوْمُ إِخْوَانُ

مَنْ قَوْمًا كَالَّذِي كَانُوا

فَأَمْسَى وَهُوَ عَزِيَانُ

غَدَا وَاللَّيْلُ غَضْبَانُ

وَتَفْجِيعٌ وَإِثْرَانُ

غَدَا وَالزَّرَقُ مَلَانُ

لِللَّذِلَّةِ إِذْعَانُ

مَنْ لَا يُنْجِيكَ إِخْسَانُ

كما شأقتك يوم البين غربان

إلى العقبي بل لو كان لي عقل

تقطيع البيت الثالث وكتابه عروضياً:

فَلَمَّيَا صَرَّ / رَحَّ شَشَرُ
مَقَاعِيلُنْ مَقَاعِيلُ
ومن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة:

أَلَا حَيِّ الَّتِي قَامَتْ
فَقَاصَتْ عِبْرَةٌ مِنْهَا
لَيْنَ شَطَّتْ بَنَادَارُ
لَقَدْ كُنَّا نُؤَاتِيهَا
فَلَا قُرْبَ لَهَا يَشْفِي
وَقَدْ قَالَتْ لِيَزِيَّتْهَا
أَلَا يَا لَيْتَمَا شَعَرِي
أَمُوفٍ بِالَّذِي قَالَ
فَقَالَتْ تَرُبُّهَا ظَنِّي
وَيَعْصِي قَوْلَ مَنْ يَنْهَى
كَمَا نَعْصِي إِلَيْهِ عَنْـ

تقطيع البيت قبل الأخير:

وَيَعْصِي قَوْلَ لَ مَنْ يَنْهَى
مَقَاعِيلُنْ مَقَاعِيلُنْ

وقول بشار بن برد:

مِنْ الْمَشْهُورِ بِالْحُبِّ
سَلَامُ اللَّهِ ذِي الْعَرْشِ
فَأَمَّا بَعْدُ يَا قُرَّ
وَيَا نَفْسِي الَّتِي تَسْكُـ

فَأَمْسَى وَهْـ / سَوْ عُرْيَانُو
مَقَاعِيلُنْ مَقَاعِيلُنْ

عَلَى خَوْفٍ تُحَيِّنَا
فَكَادَ الدَّمْعُ يُبْكِنَا
عَنُوجٌ بِالْهَوَى حِينَا
وَقَدْ كَانَتْ تُؤَاتِينَا
وَلَيْسَ الْبُعْدُ يُسْلِينَا
وَرَجَعُ الْقَوْلِ يَعْنِينَا
وَمَا قَدْ كَانَ يُمْنِنَا
وَمَا قَدْ كَانَ يُعْطِينَا؟
بِهِ أَنْ سَوْفَ يَجْزِينَا
وَمَنْ يَعْذُلُهُ فِينَا
سَدَّ جَدَّ الْقَوْلِ نَاهِينَا

وَمَنْ يَعْذُلُ / لُ هُوَ فِينَا
مَقَاعِيلُ مَقَاعِيلُنْ

إِلَى قَاسِيَةِ الْقَلْبِ
عَلَى وَجْهِكَ يَا حُبِّي
ةَ عَيْنِي وَمُنَى قَلْبِي
—نُ بَيْنَ الْجَنْبِ وَالْجَنْبِ

لَقَدْ أَنْكَرْتُ يَا عَبْدُ جَفَاءً مِنْكَ فِي الْكُتُبِ
أَعَنْ ذَنْبٍ؟ فَلَا وَاللَّهِ بِهِ مَا أَحْدَثْتُ مِنْ ذَنْبٍ

ومن ذلك قول عزيز أباظة في مسرحية «العباسة» :

عَجِيًّا لَمْ نَكُنْ حَرْبًا عَلَى مِصْرَ وَمَنْ فِيهَا
بَذَلْنَا الْأَمْنَ وَالْيُسْرَ فَفَاضَا فِي نَوَاحِيهَا
فَلَمْ تَظْلِمِ أَدَانِيَهَا وَلَمْ تَطْغِ أَعَالِيَهَا
ضَمِنَّا الْقُوتَ وَالثَّوْبَ لِطَاوِيهَا وَعَارِيهَا
وَلَمْ نَجِبْ سِوَى الْفَضْلِ بَذَلْنَاهُ لِعَافِيهَا
فَهَذِي الْفِتْنَةُ الْحَمَقَا لَمْ تُفْهَمْ دَوَاعِيهَا

ومن هذه الصورة نفسها قول علي محمود طه :

دَنَا اللَّيْلُ فَهَيَّا الْآ نَ يَا رَبَّةَ أَخْلَامِي
دَعَانَا مَلَكُ الْحُبِّ إِلَى مِخْرَابِهِ السَّامِي
تَعَالَى فَالِدُجَى وَخِي أَنْشِيدَ وَأُنْغَمِ
سَرَتْ فَرَحُتُهُ فِي الْمَا وَالْأَشْجَارِ وَالسُّحُبِ
تَعَالَى نَحْلُمِ الْآنَ فَهَذِي لَيْلَةُ الْحُبِّ

٢ - الصورة الثانية:

(العروض صحيحة والضرب محذوف، أي حذف منه السبب الأخير من التفعيلة، فبقيت على «مفاعي» وتحول إلى «فَعُولُنْ»):

مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِي
مثالها:

وما ظَهَرِي لِبَاغِي الضَّيِّ مِمَّ بِالظَّهْرِ الذَّلُولِ

تقطيعه :

وما ظَهَرِي / لِبَاغِ ضَضِي
مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ
م بِظَظْهَرِ ذُ / ذُلُوْلِي
مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِي (أَوْفَعُوْلُنْ)
ومنها قول ابن عبد ربه (والبيت الأول مصرع) :

مَتَى أَشْفِي غَلِيْلِي
غَزَالٌ لَيْسَ لِي مِنْهُ
بَنِيْلٍ مِنْ بَخِيْلِي
سَوَى الْحُزْنِ الطَّوِيْلِ
جَمِيْلُ الْوَجْهِ أَخْلَايِ
مِنْ الصَّبْرِ الْجَمِيْلِ
حَمَلْتُ الضِّيمَ فِيهِ مِنْ
حُسُودٍ أَوْ عَدُوْلِ

والخلاصة أن بحر المزج له صورتان، هما :

١ - الصورة الأولى : (العروض صحيحة والضرب مثلها) :

مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ
مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ

٢ - الصورة الثانية : (العروض صحيحة والضرب محذوف) :

مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ
مَقَاعِيْلُنْ مَقَاعِيْلُنْ

* والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو القبض ، وهو حذف الخامس الساكن . أو الكف ، وهو حذف السابع الساكن ، ولا يجتمعان معاً ، بل يكونان على التعاقب بحيث إذا عرض أحدهما لم يوجد الآخر .

٥. الرَّمْل

بحر الرَّمْل من الأبحر التي تتألف نغمتها من تفعيلة واحدة تتكرر ست مرات في حال التمام، وأربع مرات في حال الجزء .

تفعيلة بحر الرمل هي «فَاعِلَاتُنْ = / ٥ / ٥ / ٥» وهي سبب خفيف يليه وتد مجموع يليه سبب خفيف .

وقد سمي «الرَّمْل» لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن، فيسمّى بذلك . وقيل سمي رملا لدخول الأوتاد فيه بين الأسباب ، وانتظامه كرمل الحصر الذي نسج ، يقال : رمل الحصر، إذا نسجه^(١) . والرمل أيضًا ضرب من السير يسمى المهرولة ، ويلاحظ أن بعض أسماء البحور تشير إلى نوع من السير، ولعل ذلك للملاحظة الوقع المعين في أثناء السير، أو إلى نوع من الغناء ، ولعل ذلك للملاحظة إيقاع الغناء المعين .

والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو «الخبن» وهو حذف الثاني الساكن فتصير فاعلاتن «فَاعِلَاتُنْ» بعد حذف الثاني الساكن . وقد يدخله الكف ، وهو حذف السابع الساكن ، فتصير التفعيلة «فَاعِلَاتُ» وقد يجتمع الخبن والكف معًا ، ويسمى «الشَّكْل» فتصير التفعيلة «فَاعِلَاتُ» ، ولكن الزحاف الشائع في هذا البحر هو الخبن ، وهو كثير الوقوع بخلاف الكف والشكل .

ونغمة الرمل خفيفة مناسبة رشيقة ، وفيه رنة عاطفية حزينة من غير كآبة ، ولذلك يرى بعض الباحثين أنه صالح للأغراض التريمية الرقيقة وللتأمل الحزين ، وأنه لذلك لا يتلاءم مع الصلابة والجلد والحماسة^(٢) .

(١) انظر: كتاب الكافي في العروض والقوافي ٨٣ .

(٢) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ١ / ١٢٥ عبد الله الطيب (دار الفكر) .

ولهذا البحر ست صور، وهو من الأبحر التي تستعمل تامة ومجزوءة . وصور التمام ثلاث ، وصور الجزء ثلاث كذلك . وهذه هي صورته واحدة تلو الأخرى مع نماذج لكل صورة :

الصورة الأولى:

تامة (العروض محذوفة، أي حذف منها السبب الخفيف من آخرها فصارت «فَاعِلَاتُنْ» إلى «فَاعِلَا»، والضرب صحيح) :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
ومثالها قول لبيد (والبيت مدور) :

مِثْل سَحْقِي الْبُرْدِ عَفَى بَعْدَكَ الْـ قَطْرُ مَغْنَاهُ وَتَأْوِيْبُ الشَّمَالِ

تقطيعه :

مِثْل سَحْقِي لـ / بُرْدِ عَفَى / بَعْدَكَ لـ قَطْرُ مَغْنَا / هُوَ وَتَأْوِيْـبُ / شَمَالِي
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
ومن هذه الصورة قول مهيار (والبيت الأول مصرع) :

بَكَرَ الْعَارِضُ تَحْدُوهُ النَّعَامِي فَسَقَاكَ الرَّيِّ يَا دَارَ أَمَامَا
وَتَمَشَّتْ فِيكَ أَرْوَاحُ الصَّبَا يَتَأَرْجَحْنَ بِأَنْفَاسِ الْخَزَامِي
أَجْتَدِي الْمُنَّ وَمَاذَا أَرَيْسِي أَنْ مَجُودَ الْمُنَّ أَطْلَالاً رِمَامَا
أَيْنَ سَكَّانُكَ لَا أَيْنَ هُمْ أَحْجَازاً أَقْبَلُوهُمَا أَمْ شَامَا
صُدَّعُوا بَعْدَ النَّيَامِ فَغَدَتْ يَهُمُّوْ أَيْـدِي الْمَوَامِي تَتَرَامِي

تقطيع البيت الأخير:

صُدَّعُوا بَعْدَ / دَلِّتَائِمِنْ / فَغَدَتْ يَهُمُّوْ أَيْـ / دَلِّمَوَامِي / تَتَرَامِي
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَا فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ

ومنها قول عدي بن زيد على لسان حال شجرتين :

مَنْ رَأَى فَلْيُحَدِّثْ نَفْسَهُ	أَنَّهُ مُصَوِّفٌ عَلَى قَرْنِ زَوَالِ
رُبَّ رَكْبٍ قَدْ أَنَاخُوا حَوْلَنَا	يَمْرُجُونَ السَّحْمَ بِالمَاءِ الزَّلَالِ
وَالْأَبَارِيقُ عَلَيْهَا فَدَمٌ	وَجِيَادُ الْخَيْلِ تَرْدَى فِي الْجَلَالِ
ثُمَّ أَمْسُوا عَصَفَ الدَّهْرِ بِهِمْ	وَكَذَلِكَ الدَّهْرُ خَالًا بَعْدَ حَالِ

تقطيع البيت الأخير

ثُمَّ أَمْسُوا / عَصَفَ دَدَهُ / رُبُّهُمْ	وَكَذَلِكَ دُ/ دَهْرُ خَالَنَ / بَعْدَ حَالِي
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومن هذه الصورة قول الشاعرة الكويتية سعاد الصباح :

إِنَّ فِي قَلْبِي جَوَادًا عَرِيًّا	عَاشَ طَوْلَ الْعُمُرِ فِي الْحُبِّ أَيْيَا
فَإِذَا عَانَدْتَهُ أَلْفَيْتُهُ	ثَارَ كَالْمَارِدِ جَبَّارًا عَتِيًّا
وَإِذَا لَاقَيْتَهُ أَلْفَيْتُهُ	بَاتَ كَالطُّفْلِ رَقِيًّا وَحَيًّا
لَمْسَةً تَجْرُحُ مِنْ عِرْزَتِهِ	يَسْتَحِيلُ الطُّفْلُ وَخُشَا بَرَبْرِيَّا
هَمْسَةً تَأْتِيهِ عَنْ غَيْرِ رِضَا	يَمْلَأُ الْكَوْنَ ضَجِيجًا وَدَوِيًّا
هَكَذَا قَلْبِي الَّذِي أَكْبَرَهُ	عَاشَ فِيهِ الدَّمْعُ مَكْتُومًا عَصِيًّا
مِرْجَلٌ يَغْلِي بِخَارًا ثَائِرًا	وَأَنَا أَكْتُمُهُ فِي شَفَتَيْيَا
هَكَذَا قَلْبِي كَمَا رَوَّضْتُهُ	هَكَذَا عَاشَ كَرِيمًا وَشَقِيًّا
فَإِذَا مَا شِئْتُ أَنْ تُسْعِدَنِي	فَاسْقِنِي الْحَبَّ حَنَانًا سَرْمَدِيًّا
اجْمَعْ الْأَشْوَاقَ مِنْ نَوْرِ الضُّحَى	وَابْنِ لِي مِنْ نَسِجِهَا عُشًا هَنِيًّا
وَأَنَا أَغْرُلُ شُعْرِي بُرْدَةً	تَبْعُ الدَّفْءَ حَوَالِيكَ شَهِيًّا
وَأُحْيِيكَ بِشُعْرِي نَعْمًا	رَائِقَ الْأَوْتَارِ سَلْسَالًا نَجِيًّا

ومنها قول أبي العميثل :

كُنْتُ مُشْغُوفًا بِكُمْ إِذْ كُنْتُمْ
وَإِذَا مُدَّتْ إِلَى أَغْصَانِهَا
فَتَرَخَى الْأَمْرُ حَتَّى أَصْبَحَتْ
لَا يَرَانِي اللَّهُ أَرعى رَوْضَةً
لَا تَنْظُنُّوا بِي إِلَيْكُمْ رَجْعَةً
وَصَبَابَاتُ الْهَوَى أَوْلَاهَا

تقطيع البيت الأخير:

وَصَبَا / بَاتُ هَوَى أَوْ / وَلَّيَهَا
فِعْلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا
طَمَعُ نَفْسٍ / سِرٍّ وَهَذَا / مُتَّهَاهَا
فِعْلَاتُنْ فِعْلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

٢ - الصورة الثانية:

تامة (العروض محذوفة والضرب مقصور، والقصر هو حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركه من آخر التفعيلة، فتصير «فاعلاتن» فاعلات بسكون التاء):

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا
مثالها:

أُبْلِغِ النُّعْمَانَ عَنِّي مَالُكَ
أَنَّهُ قَدْ طَالَ حَبْسِي وَانْتَظَارُ

تقطيعه:

أُبْلِغِ نُنْعَا / مَانٍ عَنِّي / مَالُكِن
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا

ومنها قول زيد الخيل :

يَا بَنِي الصَّيْدَاءِ وُدُّوا فَرَسِي
إِنَّمَا يُفْعَلُ هَذَا بِالسَّذِيلِ

ومنها قول علي محمود طه :

خَمْرَةُ الْعُشَّاقِ لَا زَالَتْ وَلَا	جَفَّ مِنْ يَنْبوعِهَا مَهْرُ الْحَيَاةِ
نَضَبْتُ فِي قَلَدَحِ الْعُمَرِ الطَّلَا	وَهِيَ فِي الْأَرْوَاحِ تَسْتَهْوِي الشِّفَاةِ
كَمْ شَمُوسٍ عَبَرَتْ هَذَا الْفَضَاءَ	وَأُلُوفٍ مِنْ بُدُورٍ وَنُجُومٍ
وَالثَّرَى بَيْنَ رَبِيعٍ وَشِتَاءَ	ضَاكِ النَّوَارِ وَهَاجِ الْكُرومِ
كَمْ تَشَهَّيْتُ الْحَبِيبَ الْمُحْسِنَا	لَوْ سَقَى مَثْوَاكَ بِالْكَأْسِ الصَّبِيبِ
وَتَمَنَّيْتُ وَمَا أَحْلَى الْمُنَى	خَطُواتٍ مِنْهُ وَالْمَثْوَى قَرِيبِ

تقطيع البيت الأخير:

وَتَمَنَّيْتُ / وَمَا أَحْلَى / لَمْ لَمْ لَمْ	خَطُواتٍ / مِنْهُ وَلَمْ / سَوَى قَرِيبِ
فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ	فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ

٣ - الصورة الثالثة:

تامة (العروض محذوفة، والضرب مثل العروض):

فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ	فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ
-------------------------------------	-------------------------------------

مثالها:

قَالَتِ الْخَنَسَاءُ لَمَّا جِئْتُهَا	شَابَ بَعْدِي رَأْسُ هَذَا وَاشْتَهَبَ
---------------------------------------	--

تقطيعه:

قَالَتِ لَخْنَدَ / سَاءَ لَمَّمَا / جِئْتُهَا	شَابَ بَعْدِي / رَأْسُ هَذَا / وَاشْتَهَبَ
فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ	فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ

ومن هذه الصورة (وهي أكثر صور الرمل استعمالاً) قول مهيار:

أَيُّ قَلْبٍ لَمْ يَكُنْ مَقْتُونَهَا
كَبِدٌ عِنْدَكَ لَوْ تَفْدِينَهَا
عُدْرَةٌ تَحْسِبُهَا مَجْنُونَهَا
حَاجَةٌ عِنْدَكَ لَوْ تَقْضِيهَا

سَأَلْتُ كَيْسَاءُ مَاذَا فَتَنَتْ
أَرْفَ النَّفَرُ وَفِي أَسْرِ الْهَوَى
ذَهَبَتْ هَائِمَةٌ فَاطْلَعَتْ
قُضِيَ الْحَجُّ تَامًا وَلَنَا
تَقْطِيعَ الْبَيْتِ الْآخِرِ:

حَاجَتُنْ عِنْدَكَ لَوْ تَقْ / ضِيْنَهَا
فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَا

قُضِيَ لِحَجْجٍ / حُجٌّ تَامَمْنَ / وَلَنَا
فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَا

ومنها قول أمل دنقل في قصيدته «طفلتها» (والقصيدة في ديوانه مكتوبة على طريقة الشعر الحر):

خَبَّتِ النَّارُ بِجُوفِ الْمَدْفَاءِ
طِفْلَةً لَوْلَا زَمَانٌ فَجَاءَ
فِي وَعُودِ الْكَلِمَاتِ الْمُرْجَاءِ
أَوْ يَذْري الْبَحْرُ قَدْرَ اللَّوْلُوْةِ
مِنْ شِبَابِي فِي الدُّرُوبِ الْمُخْطِئَةِ
مُهِجَّتِي عَامًا وَأَبْقَتْ صَدَاهُ
ذِكْرِيَّاتٍ فِي الْأَسَى مُهْتَرِئَةٍ
لِلَّذِي ضَلَّ مِنْهَا نُكَّاهُ
وَالشَّفَاهُ الْخُلُوءُ الْمَمْتَلِئَةُ
وَهِيَ عَنْ سَبْعَةِ عَشْرِ مُنْبِئَةٍ
فَكِلَانَا فِي طَرِيقِ أَخْطَاءِ
رُءُ شُوقٍ وَأَمَانٍ صَدِئَةٍ
وَابْتِسَامَاتُ الضُّحَى مُنْطَفِئَةٍ
صَوْتَهَا ذَا النِّبَاتِ الْمُدْفِئَةِ
جَعَبَتِي غَيْرُ الْحَكَايَا السَّيِّئَةِ

لَا تَفَرِّيْ مِنْ يَدِي مُخْتَبِئَةٍ
أَنَا لَوْ تَدْرِيْنَ مَنْ كُنْتُ لَهُ
كَانَ فِي كَفِّي مَا ضَيَّعْتُهُ
كَانَ فِي جَنَبِيْ لَمْ أَدْرِ بِهِ
إِنَّمَا عُمُرُكَ عُمُرٌ ضَائِعٌ
كُلَّمَا فَزَتْ بِعَامٍ خَسِرْتُ
ثُمَّ لَمْ نَحْمِلْ مِنَ الْمَاضِي سَوَى
نَتَعَزَّى بِالدُّجَى إِنَّ الدُّجَى
الْعِيُونَ الْوَاسِعَاتُ الْهَادِئَةُ
فَتْنَةُ طِفْلِيَّةٍ أَذْكُرُهَا
إِنِّي أَعْرِفُهَا فَاقْتَرِبِي
سَاقَتِي مُحِقِّي وَفِي حَلْقِي مَرَا
فَابْسِمِي يَا طِفْلَتِي، مِنْذُ مَضَتْ
نُزْرَتِي، صَوْتُكَ مُوسِيقَى حَكَتْ
«أَحْكِ لِي أَحْجِيَّةً» لَمْ يَبْقَ فِي

فاسمِيعِهَا يَا بُنْتِي مُسْرِعَةً
 «كَانَ يَا مَا كَانَ» أَنْ كَانَ فَتَى
 وَفَتَاةٌ ذَاتُ ثَغِيرٍ يَشْتَهِي
 خَفَقَ الْحُبُّ بِهَا فاستسلمت
 بِهَا قَدْ صعدت مركبةً
 وَهُوَ فِي شُرْفَتِهِ مُرْتَقِبٌ
 نَغَمٌ مَنْقَسِمٌ، لَا يَتَّهِي
 صَعِيدًا سَلَمَةً سَلَمَةً
 لَمْ تَكُنْ تَمْلِكُ إِلَّا طُهرَهَا
 ذَاتَ يَوْمٍ كَانَ أَنْ شَاهَدَهَا
 حِينَهَا أَوْ مَالَهَا مُبْتَسِمًا
 اشْتَرَاهَا فِي الدُّجَى صَاغِرَةً
 لَمْ يَكُنْ شَاعِرُهَا فَارِسُهَا
 لَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ إِلَّا مَبْدَأَهُ
 أَتَرَى تَذْرِيْنَ مَنْ كَانَ الْفَتَى
 وَالَّتِي بِيَعَتْ فِي مِعْصَمِهَا الْـ
 وَمَنْ النَّخَّاسُ؟ هَلْ تَذْرِيْنَهُ؟
 إِنِّي أَكْرَهُهُ، يَكْرَهُهُ
 غَيْرَ أَنَّ الْحَقَّ يَا طِفْلَتَهُ
 وَالْمَسِيحُ الْمُرْجَى قَاتِلُ سَهْ
 وَالَّذِي ضَاعَ مِنَ الْعُمْرِ سُدَى
 مَنْ لِنْتَنَهِيدِ عَذَابِ مُحْرِقٍ
 فابْسَمِي يَا طِفْلَتِي مُنْذُ مَضَتْ
 إِنَّهَا الْعُمُرُ هَبَاءٌ مِنْ سَوَى

عَبَّرَتْ فِيهَا اللَّيَالِي مُبِطْنَةً
 لَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ إِلَّا مَبْدَأَهُ
 قَبْلَةَ الشَّمْسِ لِيَرْوِي ظَمَاءَهُ
 وَسَرَى الْحُبُّ بِهِ فاستمَرَّاهُ
 لِلضُّحَى فِي قِصَّةٍ مُبْتَدِئَةً
 وَهِيَ فِي شَبَاكِهَا مُتَكْنَةً
 حُلْمٌ إِلَّا وَحُلْمٌ بِمَبْدَأِهِ
 فِي قُصُورِ الْأُمْنِيَّاتِ الْمُتَنَشَّأَةِ
 لَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ إِلَّا مَبْدَأَهُ
 مَنْ لَهُ أَنْ يَشْتَرِيَ نِصْفَ امْرَأَةٍ
 فَأَشَاحَتْ عَنْهُ كَالْمُسْتَهْزِئَةِ
 زُفَّتِ السَّبْعَةُ عَشْرَ لِلْمَاءِ
 لَمْ يَكُنْ يَمْلِكُ إِلَّا التَّهْنِئَةَ
 لَيْسَ إِلَّا كَلِمَاتٍ مُطْفَأَةً
 فَهُوَ يَذْرِي الْآنَ . . يَذْرِي خَطَأَهُ
 وَشُمُ فَاغْتَادَ الْفُوَادُ الطَّاطَأَةَ
 وَهُوَ مَالِخٌ تَنَاسَى مَرْفَأَهُ
 ضَوْءٌ مُصْبِحٌ نَبِيلٌ أَطْفَأَهُ
 كَانَ فِي صَوْتِكَ شَيْءٌ رَفَأَهُ
 كَانَ فِي عَيْنِكَ عُذْرٌ بَرَأَهُ
 جَسَّدَتْ فِيكَ اللَّيَالِي نَبَأَهُ
 كُلَّمَا دَاوَيْتُ جُرْحًا نَكَاهُ
 وَابْتَسَامَاتِ الضُّحَى مُنْطَفِئَةً
 طِفْلَةٌ مِثْلِكَ تَجْلُو صَدَأَهُ

ومن هذه الصورة قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي :

يَا فؤادي رَجِمَ اللهُ الهوى	كَانَ صَرْحًا مِنْ خِيَالٍ فَهَوَى
أَسْقِنِي وَاشْرَبْ عَلَى أَطْلَالِهِ	وَأَزُو عَنِّي طَالَمَا الدَّمْعُ رَوَى
كَيْفَ ذَاكَ الْحُبُّ أَمْسَى خَبْرًا	وَحَدِيثًا مِنْ أَحَادِيثِ الْجَوَى

ومنها قول أحمد شوقي في مسرحية «مجنون ليل» :

جَبَلَ التَّوْبَادِ حَيَّاكَ الْحَيَا	وَسَقَى اللهُ صِبْآنَنَا وَرَعَى
فِيكَ نَاعَيْنَا الهوى فِي مَهْدِهِ	وَرَضَعْنَاهُ فَكُنْتَ الرُّضْعَا
وَحَدَوْنَا الشَّمْسَ فِي مَغْرِبِهَا	وَبَكَّرْنَا فَسَبَقْنَا المَطْلَعَا
وَعَلَى سَفْحِكَ عِشْنَا زَمَنًا	وَرَعَيْنَا غَنَمَ الأَهْلِ مَعَا
هَذِهِ الرَّبْوَةُ كَانَتْ مَلْعَبَا	لِشَبَابِنَا وَكَانَتْ مَرْتَعَا
لَمْ تَزَلْ لَيْلٌ بَعَيْنِي طِفْلَانَةً	لَمْ تَزِدْ عَنِّ أُمْسٍ إِلَّا إِصْبَعَا
قَدْ يَهْوُنُ العُمُرُ إِلَّا سَاعَةً	وَيَهْوُنُ الأَرْضُ إِلَّا مَوْضِعَا

وعلى هذه الصورة جاءت قصيدة حامد طاهر «أولى كلمات الحب» :

أَيُّهَا التَّاجُ عَلَى مَفْرِقِهَا	مَنْ تُرَى يَمْلِكُ قَلْبَ المَلِكَةِ
إِنَّمَا تَخْطُرُ لَا تَعْرِفُنَا	نَحْنُ مَنْ نَمْلَأُ أَرْضَ المَمْلَكَةِ
قُلْ لَهَا يَا تاجُ مَاذَا كَوَّرَتْ	مِنْ سِمَاهَا لِلْعُيُونِ المُعْجَبَةِ
رُبَّمَا بَاحَتْ لَهَا وَاحِدَةً	بِالَّذِي فِي نَفْسِهَا المُضْطَرِبَةِ
قَدْ تَرَاهُ عَاصِفًا مُلْتَهَبَا	غَيْرَ أَنَّ الحُبَّ فِي مِرْجَلِيهِ
ظَامِيٍّ لِلْمَاءِ يَجِيءُ أَمَلًا	كُلَّمَا لَاحَتْ رُؤْيُ مِنْهَلِيهِ

٤ - الصورة الرابعة:

وهي من الجزء (العروض صحيحة والضرب مُسَبَّغٌ ، والتسبيغ زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف ، فتصير التفعيلة «فاعلاتان»):

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومثالها :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتَانْ

يَا خَلِيلِيْ اَرْبَعَا وَاَسْـ

تَخَيَّرَا رَبَّيْا يَعْسِفَانْ

تقطيعه :

يَا خَلِيلِيْ / يِّيْ رَبَّعَا وَاَسْـ

تَخَيَّرَا رَبَّـ / عَعْنْ يَعْسِفَانْ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتَانْ

وهذه الصورة قليلة الاستعمال ، وعليها قول ابن عبد ربه ، والبيت الأخير مدور والبيت الأول مصرع :

يَا هِلَالاً فِي تَجَبُّيْهِ

وَقَضِيَّيَا فِي تَنْبِيْهِ

وَالَّذِي لَسْتُ أَسْمِيْـ

هُ وَلِكِنِّي أَكْنِيْـ

شَادِنٌ قَابِلُهُ شَخْـ

صُ رَأَى صَوْرَتَهُ فِيْهِ

لَانَ حَتَّى لَوْ مَشَى الذَّرُّ

عَلَيْهِ كَادَ يُذْمِيْهِ (م)

تقطيع البيت الأخير:

لَانَ حَتَّتَا / لَوْ مَشَّ ذَذَرُ

رُ عَلَيَّيْ / كَادَ يُذْمِيْهِ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتَانْ

٥ - الصورة الخامسة:

وهي من المجزوء (العروض صحيحة والضرب مثلها صحيح) :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتَانْ

ومثالها :

مُقَفَّرَاتٌ دَارِسَاتٌ

مِثْلُ آيَاتِ الزَّبُورِ

تقطيعه :

مُقْفَرَاتُنْ / دَارِسَاتُنْ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
ومن ذلك قول أحمد شوقي :

منك يا هاجرٌ دائي
يا مني روجي ودنيَا
أنتَ إن شئتَ نعيمي
ليسَ من عمريَ يومٌ
وحياتي في التَّداني
نم على نسيانِ سُهدي

مِثْلُ آيَا / تِ رَزَبُورِي
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

وبِكفِّكَ دوائِي
يَ وسؤلي ورجائي
وإذا شئتَ شقائي
لا تَرى فيه لِقائي
ومَأتي في التَّنائي
فيكَ واضحَك من بَكاني

وقول محمود حسن إسماعيل في قصيدة «غن للملاح» :

مَعْنَا يَا فَجْرُ وَاذْخَفْ
وَانْشُرِ الْبُعْثَ وَفَجَّرْ
وَتَقَدَّمْ وَتَرَرَّمْ
نحنُ من حَوْلِكَ نَمْضِي

بِصَبَاحِ الثَّائِرِينَ
نُورُهُ لِلزَّاحِفِينَ
وَامِلِ الدُّنْيَا رَبِّينَا
كُلَّ يَوْمٍ ظَافِرِينَ

* * *

غَنِّ لِّلْأَرْضِ الَّتِي عَا
حُرَّةٌ تُعْطِيهِ مِنْ أُنْ
غَنِّ لِلثُّورِ لَمْ تَتَّ
يَنْهَبُ الزَّهْرَ وَيُبْقِي

دَثْلُ لِنَ أَحْيَارُهَا
مَارَهَا أَشْهَى جَنَاهَا
رُكَّ غَرِيْبًا فِي جِهَاهَا
شَوْكُهُ لِّلْغَارِسِينَا

وقول عبد اللطيف عبد الحلیم في قصيدته «موت سقراط» :

أَعْيُنُ النَّاسِ عَلَى الْمَيِّ
وَأَكْغُفُّ خَائِرَاتِ النَّ
وَابْتِسَامُ صَائِعِ الْمَحْ

لَدَانِ مَصْلُوبٍ مَدَاهَا
بُضْ مَطْمُوسٍ هُدَاهَا
سَنَةٌ لَمْ يَلْقَ شِفَاهَا

(م)

وقول عبد الرحمن صدقي في رثاء زوجته :

كَانَ لِي فِي أُخْرِيَّاتِ الْـ
سَنَوَاتِ أَرْبَعُ أُمِّ
لَيْتَهُ طَالَ، وَلَوْ طَا
رَوْجَتِي صُنُوي وَمَالِي
هِيَ لَمْ تَنْقِمْ عَلَى نَقْمِ
هَمُّهَا هَمِّي فَلَا تَعُدْ
هَمُّكَ الدَّرْسُ وَمَا تَقْدِرْ
نَظَمْتُ بِالْعَطْفِ وَالتَّقْـ
وَارْتَضِينَا مِنْ لِقَانَا
بُرْهَةً وَأَنْتَبَهَ الدَّهْـ
أَتَرَى الرُّضْوَانُ ذَبَّـ
أَحْرَامُ أَنْ سَعِدْنَا
كُلُّ مَا أَعْرِفُ أَنْـ
ومنها قول ابن زيدون :

عُمِرَ بَيْتٌ فَعَدِمَتْهُ
كَانَ ذَا حُلْمٍ أَحْلَمَتْهُ؟
لَ مَا كُنْتُ سَمِئْتُهُ
غَيْرَهَا صَنُوءٌ عَلِمَتْهُ
صِ وَلَا شَيْءَ نَقِمْتُهُ
زِمٌ إِلَّا مَا عَزَمْتُهُ
هَمُّهُ مِنْهُ فَهَمَّتْهُ
كَبِيرِ عَيْشِي فَظَلَمْتُهُ
عَبْرُصًا عَمَّا حُرِمْتُهُ
رُ فَعَفَى مَا رَسَمْتُهُ
أَثَمْتُهُ وَأَثَمْتُهُ
أَمْ خَيَالٌ مَا زَعَمْتُهُ؟
كَانَ لِي بَيْتٌ عَدِمْتُهُ

مَا عَلَى ظَنِّي بِأَسْ
رُبَّمَا أَشْرَفَ بِـ
وَلَقَدْ يُتِّحَىكَ إِغْفَا
وَالْمَحَازِيرُ سِهَامٌ
وَلَكُمْ أَجْسَدَى قُعُودٌ
وَكَذَا الدَّهْرُ إِذَا مَا
وَبُئِسَ الْإِيَّامُ أُخِيََا
نَابِسَ الدُّنْيَا وَلَكِنْ

يَجْرُحُ الدَّهْرُ وَيَأْسُو
عِ عَلَى الْأَمْوَالِ يَأْسُ
لُ وَيُزْدِيكَ احْتِرَاسُ
وَالْمَقَادِيرُ قِيَاسُ
وَلَكُمْ أَكْثَدَى التِّمَاسُ
عَزَّ نَاسُ ذَلَّ نَاسُ
فَ سَرَاةٌ وَخِيسَاسُ
مُتَعَةً ذَاكَ اللَّبَّاسُ

٦ - الصورة السادسة:

وهي من المجزوء (العروض صحيحة والضرب محذوف):

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومثالها:

مَا لِمَا قَرَرْتُ بِهِ الْعَيْنَ سَنَانٍ مِنْ هَذَا ثَمَنُ

تقطيعه:

مَا لِمَا قَرَرْتُ بِهِ لَعَيْنَ سَنَانٍ مِنْ هَذَا / ذَا ثَمَنُ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومنها قول العباس بن الأحنف:

إِنِّي وَدَّعْتُ قَلْبِي حِينَ بِالْحَسْبِ جَمَخَ
يَغْلِبُ الْهَمُّ عَلَيْهِ كَلَّمَا رَجَى الْفَرَحَ
وقول أبي فراس الحمداني:

لَا وَجِيكَ السَّيْذِي أَوْ رَنِّي طُولَ السَّهْرِ
مَا أَبَالِي بَعْدَ يَوْمِي طَالَ لَيْلِي أَمْ قَصُرُ
وقول ابن عبدربه (والبيت الأول مصرع):

يَا قَتِيلًا مِنْ يَدِهِ مَيِّتًا مِنْ كَمَدِهِ
فَدَحْتُ لِلشَّقِيقِ نَارًا عَيْنُهُ فِي كَبَدِهِ
هَاسِئٌ يَكِي عَلَيْهِ رَحْمَةً دُو حَسَدِهِ
كَلَّ يَوْمٍ هُوَ فِيهِ مُسْتَعِيدٌ مِنْ غَدِهِ
قَلْبُهُ عِنْدَ الثَّرِيَا بَاتِنٌ عَنْ جَسَدِهِ

تقطيع البيت الأخير:

قَلْبُهُ عِنْدَ / ثَرِيَا بَاتِنٌ عَنْ / جَسَدِهِ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ويعمل بحر الرمل أن له ست صور، ثلاث منها تامة وثلاث صور مجزوءة، وهي على النحو الآتي:

- ١- الصورة الأولى: تامة، العروض محذوفة والضرب صحيح:
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
 - ٢- الصورة الثانية: تامة، العروض محذوفة والضرب مقصور:
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
 - ٣- الصورة الثالثة: تامة، العروض محذوفة والضرب مثلها:
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا
 - ٤- الصورة الرابعة: مجزوءة، العروض صحيحة والضرب مسبق:
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
 - ٥- الصورة الخامسة: مجزوءة، العروض صحيحة والضرب صحيح:
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ
 - ٦- الصورة السادسة: مجزوءة، العروض صحيحة والضرب محذوف:
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا
- * والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو الخنن، وهو حذف الثاني الساكن. وأحياناً الكفّ، وهو حذف السابع الساكن، ولكن الكف قليل جداً في هذا البحر.

٦. المتقارب

بحر المتقارب يقوم وزنه على تكرار تفعيلة واحدة (فَعُولُنْ = // ٥ / ٥) ثنائي مرات في حالة تمامه . وفعلون مكونة من وتد مجموع وسبب خفيف ، ولأن بيته فيه تقارب بين الأوتاد بحيث لا يفصل بين وتد وآخر إلا سبب واحد خفيف ؛ قال العروضيون إنه سمي المتقارب لهذا السبب ، أي لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد ؛ فتقارب الأوتاد ، فسمي لذلك متقارباً^(١).

وإيقاع هذا البحر متدفق متلاحق ، يحس معه سامعه بالتحدر والمتابعة وتوالي الوقع . وهو بحر بسيط النغم مطرد التفاعيل مناسب ، ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات وتلذذ بجرس من الألفاظ وسرد للأحداث في نسق مستمر ، كما يقول بعض الباحثين . والشاعر فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته ، فهي أظهر شيء فيه^(٢).

وهذا البحر يستعمل تاماً ومجزؤاً . والتام له أربع صور ، والمجزؤ له صورتان ، فمجموع صوره ست صور .

والزحاف الذي يدخل هذا البحر هو أن «فعلون» يجوز في الحشو أن يحذف خامسها ، ويسمى القبض ، فتصير «فَعُولُ» ، ومن الملاحظ في هذا البحر أن تفعيلة العروض فيه — وهي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول — يجري فيها الحذف (وهو حذف السبب الأخير من التفعيلة) فتصير «فَعُو» مجرى الزحاف ، مع أن الحذف علة بالنقص ، ويقبل هذا فيه فلا يشترط تساوي الشطر الأول من الأبيات ؛ إذ يجوز أن ينقص الشطر الأول من آخره مقطوعاً طويلاً ، كما يجوز أن يقصر هذا المقطع فيصير «فَعُولُ» وهو المسمى قبضاً .

(١) انظر: كتاب الكافي في العروض والقوافي ٨٣ .

(٢) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ١/ ١٢٥ عبد الله الطيب (دار الفكر) .

وصور هذا البحر كما يلي :

١ - الصورة الأولى:

تامة (العروض صحيحة - مع ملاحظة أنها يمكن أن تكون مقبوضة أو محذوفة -
والضرب صحيح) :

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
ومثالها :

فَأَمَّا تَمِيمٌ تَمِيمٌ بَنُ مُرٍّ فَأَلْفَاهُمُ الْقَوْمُ رَوْبَى نِيَامَا
تقطيعه :

فَأَمَّا / تَمِيمُنْ / تَمِيمُ بَنُ / مُرِّنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

ومن هذه الصورة قول ابن زيدون :

يُقَصِّرُ قُرْبُكَ لَيْلِي الطَّوِيلَا
وإِنْ عَصَفَتْ مِنْكَ رِيحُ الصَّدُودِ
كَمَا أَنَّنِي إِنْ أَطَلْتُ الْعِثَارَ
وَجَدْتُ أَبَا الْقَاسِمِ الظَّافِرَ الـ
إِذَا مَا نَدَاهُ هَمِّي وَالْحَيَا
وَأَقْلَامُهُ وَفَقَّ أَسْيَافُهُ
وَيَشْفِي وَصَالِكِ قَلْبِي الْعَلِيلَا
فَقَدْتُ نَسِيمَ الْحَيَاةِ الْبَلِيلَا
وَلَمْ يُبْدِ عُنْدِي وَجْهًا جَمِيلَا
مُؤَيَّدَ اللَّهِ مَوْلَى مُقِيلَا
شَاهُ كَشَاوِ الْجَوَادِ الْبَخِيلَا
يَظُلُّ الصَّرِيرُ يُبَارِي الصَّلِيلَا

وقول العقاد يخاطب النوم :

أَيَا مَلِكًا عَرَشُهُ فِي الْعُيُونِ
صَمَمْتَ عَلَيْكَ جُفُونًا تَرَاكَ
تَلُمُ بِأَهْدَابِهَا فِي الظَّلَامِ
وَتُدْنِي إِلَيْنَا بَعِيدَ الرَّجَاءِ
يُظَلِّلُ دُنْيَا الْكَرَى بِالْجَنَاحِ
أَبْرَرَهَا مِنْ وَجْوهِ الْمَلَا
فَتَنَسَى جِبِينَ الزَّمَانِ الْوَقَاحِ
إِذَا الدَّهْرُ مَاطَلَنَا بِالسَّحَابِ

تُعَاوِدُنَا فِي بَحَالِ الْكِفَاحِ

تُعَاوِدُنَا فِي / بَحَالِ لَ / كِفَاحِي
فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

أَرَاكَ خُلِقْتَ لَنَا هَذَنَةً

تَقْطِيعُ الْبَيْتِ الْآخِرِ:

أَرَاكَ / خُلِقْتَ / لَنَا هَذَا / نَتَنُ
فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ

٢ - الصورة الثانية:

تامة (العروض صحيحة والضرب مقصور)

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

ومثالها:

وَشُعْتُ مَرَضِيْعَ مِثْلَ السَّعَالِ

وَيَأْوِي إِلَى نِسْوَةٍ بَائِسَاتٍ

تَقْطِيعُهُ:

وَشُعْتُ مَرَضِيْعَ مِثْلَ سَ / سَعَالِ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

وَيَأْوِي / إِلَى نِسْ / وَتِنَ بَا / ثِسَاتِنِ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

ومن ذلك قول أبي القاسم الشابي:

وَمَا إِنْ تَجَاوَزْتُ فَبَجَرَ الشَّبَابُ
وَمَا شَعَشَعْتُ مِنْ رَحِيْقٍ بِصَابُ

سَمُمْتُ الْحَيَاةَ وَمَا فِي الْحَيَاةِ
سَمُمْتُ اللَّيَالِي وَأَوْجَاعَهَا

ومن هذه الصورة قول إيليا أبي ماضي:

وَأَلْفُ سَلَامٍ عَلَى الْوَافِيَاتِ
فَفِي هَؤُلَاءِ جَمَالُ الْحَيَاةِ
وَشُھْبٌ إِذَا الشُّھْبُ مُسْتَخْفِيَاتِ
فَإِنَّ الشَّبَابَ أَبْوُ الْمُعْجَزَاتِ
إِذَا نَامَ حُرَّاسُهَا وَالْحُمَاةُ
فَيَا أَمْسٍ فَاخِرُ بَمَا هُوَ آتِ

سَلَامٌ عَلَيْكُمْ رِجَالُ الْوَفَاءِ
وَيَا فَرَحَ الْقَلْبِ بِالنَّاشِئِينَ
هُمُ الزَّهْرُ فِي الْأَرْضِ إِذْ لَا زَهْوَرُ
إِذَا أَنَا أَكْبَرْتُ شَأْنَ الشَّبَابِ
حُصُونُ الْبِلَادِ وَأَسْوَارُهَا
غَدَّ لَهُمْ وَغَدَّ فِيهِمْ

وَيَا حَبَّذَا الْأَمْهَاتُ اللَّوَاتِي فَكَمْ خُلِدَتْ أُمَّةٌ بِيَرَاعِ
يَلِدُنَ النَّوَابِغَ وَالنَّابِغَاتِ وَكَمْ نَشَأَتْ أُمَّةٌ فِي دَوَاةِ
ومن هذه الصورة قول الشاعرة سعاد الصباح :

حَبِيبِي أَتَسْتَرْجِعُ الذِّكْرِيَّاتِ إِذَا مَا خَلَوْتَ لَصَمِتِ الْمَسَاءِ
فَتَذْكُرُ كَيْفَ سَمِعْنَا اللَّيَالِي تُزْغِرِدُ مِنْ فَرْحَةٍ بِاللِّقَاءِ
وَكَيْفَ رَأَيْنَا ضِيَاءَ الْكَوَاكِبِ سَبِّ أَوْتَارِ قِيثَارَةِ الْغِنَاءِ
وَمَاذَا نَسِينَا؟ نَسِينَا الزَّمَانَ نَسِينَا الْمَكَانَ نَسِينَا الرِّيَاءِ
نَسِينَا الْحِسَابَ نَسِينَا الْعِتَابَ نَسِينَا الشُّقَاءِ
وَمَاذَا ذَكَّرْنَا؟ ذَكَّرْنَا الْوُعُودَ ذَكَّرْنَا السَّلَامَ ذَكَّرْنَا الْوَفَاءِ
وَقَدْ نَصَبَ الْبَدْرُ أَرْجُوحةً مِنْ النُّورِ تَرْفَعُنَا لِلْسَّمَاءِ

٣- الصورة الثالثة

تامة (العروض صحيحة والضرب محذوف) :

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

مثالها :

وَأَرْوِي مِنْ الشُّعْرِ شِعْرًا عَوِيصًا يُنْسِي الرُّوَاةَ الَّذِي قَدْ رَوَا

تقطيعه :

وَأَرْوِي / مِنْ شُـعْـر / شِعْـرُنْ / عَوِيصُنْ يُنْسِي رُ / رُوَاةَ لـ / الَّذِي قَدْ رَوَا
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

ومن هذه الصورة قول المتنبي :

إِلَامَ طَوَاعِيَّةِ الْعَاذِلِ وَلَا رَأْيَ فِي الْحَبِّ لِلْعَاقِلِ
يُرَادُ مِنَ الْقَلْبِ نَسِيَانُكُمْ وَتَأْبَى الطَّبَّاعُ عَلَى النَّاقِلِ

تقطيع البيت الثاني :

يُرَادُّ / مِنْ لَقْدُ / سَبِّ نِسِيَا / نُكْمُ
فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ
وتأبى طـ / طباعُ / علّ ننا / قِلي
فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ
ولاحظ أنّ الحذف في تفعيلة العروض يجري مجرى الزحاف ، فقد يأتي وقد لا يأتي .

ومن هذه الصورة قول أحمد شوقي :

عَصَافِيرُ عِنْدَ تَلَقِّي الدُّرُوسِ
وَتِلْكَ الْأَوَاعِي بِأَيَّامِهِمْ
وقول علي محمود طه :

أَخِي جَاوَزَ الظُّلُمُونَ الْمَدَى
فَجَرَّدَ سِلَاحَكَ مِنْ غَمِّهِ
أَخِي أَيُّهَا الْعَرَبِيُّ الْأَبِيُّ
أَخِي إِنْ جَرَى فِي نَرَاهَا دَمِي
فَكَبَّرْ عَلَى مُهَجَّةٍ حُرَّةٍ
وقوله أيضا إلى سيد درويش :

طَوَيْتَ الْحَيَاةَ خَفِي السُّرَى
تُطِلُّ عَلَى عَالَمٍ يَنْظُرُونَ
وَتَلَحُّظُهُمْ مِنْ وَرَاءِ الْحَيَاةِ
شَقِيتَ بِهِمْ حَيْثُ سَادَ الْغَيْبِيُّ
لَقَدْ ظَلَّتِ الْأَرْضُ فِي لَيْلِهَا
وقول إيليا أبي ماضي :

وَدَدْتُ الْإِنَاضَةَ قَبْلَ اللَّقَاءِ
وَيْتٌ وَإِيَّاكَ فِي مَغْزِلِ
وَلَوْ أَنَّ مَا بِي بِالطُّودِ دُكَّ
هَمَمْتُ فَأُنْكَرَنِي مِقْوَلِي
فَلَمَّا لَقَيْتُكَ لَمْ أَتُبْسِ
كَأَنِّي وَإِيَّاكَ فِي مَجْلِسِ
وَبِالْأَسَدِ الْوَزْدِ لَمْ يَفْرِسِ
وَشَاءَ الْغَرَامُ فَلَمْ أَهْجِسِ

وَلَا صَاحِبَ الْمُنْطِقِ الْأَنْفَسِ
فَلَا غُرُو أَنْ رُحْتُ كَالْأَخْرَسِ
مُنْعَمَةً بَضَّةَ الْمَلَمَسِ
وَأَنَّ الْإِبْسَاءَ لَفِي مِعْطَسِي
أَلَا صَرَّحِي لِي أَوْ فَسَاهِمِي
أَجَابَتْ: تَجَلَّدُ وَلَا تَيَاسُ

كَأَنِّي لَسْتُ أَمِيرَ الْكَوَلَامِ
جَلَالُكَ وَاللَّيْلُ فِي صَمْتِهِ
وَمَالَتْ فَطَوَّقَهَا سَاعِدِي
وَأَنَّ الْعَفَافَ لَفِي بُزْدِهَا
وَقُلْتُ وَكَفِّي فِي كَفِّهَا
بَلَاءٌ هُوَ الْحُبُّ أَوْ نِعْمَةٌ؟
وقول أبي القاسم الشابي:

فَلَا بُدَّ أَنْ يَسْتَجِيبَ الْقَدَرُ
وَلَا بُدَّ لِلْقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِرَ
يَعِشُ أَبَدَ الدَّهْرِ بَيْنَ الْحُفْرِ
تَبَخَّرَ فِي جَوْهَا وَأَنْدَثَرَ

إِذَا الشَّعْبُ يَوْمًا أَرَادَ الْحَيَاةَ
وَلَا بُدَّ لِلَّيْلِ أَنْ يَنْجَلِي
وَمَنْ لَا يَجِبُ صُغُودَ الْجِبَالِ
وَمَنْ لَا يُعَانِقُهُ شَوْقُ الْحَيَاةِ

٤ - الصورة الرابعة:

تامة (العروض صحيحة والضرب أثَر، والبتُّ هو ذهاب السبب الخفيف من آخر التفعيلة، وذهاب الساكن من الوند المجموع، وإسكان ما قبله، فتصير التفعيلة «فَعْ» فقط):

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعْ

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

ومثالها:

خَلَّتْ مِنْ سُلَيْمَى وَمِنْ مَيْةِ

خَلِيلِي عُوْجَا عَلَى رَسْمِ دَارِ

تقطيعه:

خَلَّتْ مِنْ / سُلَيْمَى / وَمِنْ مَيْةِ / يةِ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعْ

خَلِيلِي / يَ عُوْجَا / عَلَى رَسْمِ / مِ دَارِ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

ومثله، وهو مصرع :

ألم تسأل القومَ عن حمزة وعن ضربةِ السيفِ والغمزة
وهذه الصورة قليلة الاستعمال جدًا ، ومنها قول ابن عبد ربه ، وقد ضمنه البيت
الأول من البيتين السابقين :

ولا تنادُبَن رَاكِبًا نِيَّةُ	ولا تَبَكِّ لِيلى ولا مِيَّةُ
فلا أَحَدًا نَاشِرًا طِيَّةُ	وبَكَ الصَّبَا إِذْ طَوَى ثَوْبَهُ
فليس الرُّسُومُ بِمُبَكِّيَّةُ	ودَع قَوْلَ بَاكِ عَلَى أَرْسَمِ
خَلَّتْ مِنْ سُلَيْمَى وَمِنْ مِيَّةُ	خَلِيلِي عَوْجًا عَلَى رَسَمِ دَارِ

٥ - الصورة الخامسة:

مجزوءة (العروض محذوفة والضرب محذوف) :

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُو	فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُو
-----------------------------	-----------------------------

مثالها :

لِسَلْمَى بِذَاتِ الْغَضَا	أَمِنْ دِمْنَةٍ أَفْقَرَتْ
----------------------------	----------------------------

تقطيعه :

لِسَلْمَى / بِذَاتِ لُـ / غَضَا	أَمِنْ دِمـ / تَتَيْنْ أَقـ / فَرَتْ
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُو	فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُو

ومنها قول كشاجم :

شَفِيعًا فَلَمْ تَشْفَعِي	جَعَلْتُ إِلَيْكَ الْهُمَى
رَضًا فَكَمْ تَسْمَعِي	وَنَادَيْتُ مُسْتَعِظًا

وقول أبي فراس الحمداني :

هُ أَنْفَسُ مَا أَذْخَرُ	وَفِي مَنَبَجٍ مَنْ رَضَا
--------------------------	---------------------------

وَأَصْبِيَّةٌ كَالْفِرَا	خ أَكْبَرُهُمْ أَصَغَرُ
يُحْيِلُ لِي أَمْرُهُمْ	كَأَنَّهُمْ وَحُضْرُ
فَحُزْنِي لَا يَنْقُضُ	وَدَمْعِي مَا يَفْتُرُ
وَمَا هَذِهِ أَدْمُعِي	وَلَا ذَا الَّذِي أُضْمِرُ
أَدَارِي دُمُوعَ الْأَسَى	وَأُسْتَرُّ مَا أُسْتُرُ
مَخَافَةً قَوْلِ الْوُشَا	ة: مِثْلُكَ لَا يَصِيرُ؟

٦ - الصورة السادسة:

مجزوءة (العروض محذوفة والضرب أبتر):

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُ
---------------------------	--------------------------

مثالها:

تَعَفَّفْ وَلَا تَبْتَس	فَمَا يُقْضَى يَا نَيْكَا
-------------------------	---------------------------

تقطيعه:

تَعَفَّفْ / وَلَا تَبْتَس	فَمَا يُقْ / ضَى يَا نَيْ / كَا
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُ

وهذه الصورة قليلة جدًا، وليس ثمة شعر على وزنها غير هذا البيت الذي يسوقه العروضيون شاهدًا عليها فيما أظن.

وخلاصة المتقارب أن صورته على هذا النحو:

١ - الصورة الأولى: تامة (العروض صحيحة والضرب صحيح):

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
---	---

٢ - الصورة الثانية: تامة (العروض صحيحة والضرب مقصور):

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
---	---

٧. المتدارك

بحر المتدارك بحر لم يضعه الخليل بن أحمد ، وإنما استدركه عليه الأنخفش . ولعل الخليل لم يضعه لأنه لم يجد شعراً على وزنه من الشعر القديم . ولعل هذا الوزن مما استحدث من بعد ، ولذلك يسمى أيضاً المحدث . وتفعيلته التي يقوم عليها هي «فَاعِلُنْ = ٥ / ٥ / ٥» وتلاحظ أنها مقلوب فعولن ، أي أننا إذا قدمنا السبب الخفيف في فعولن فصارت «لن فعو» تحولت إلى تفعيلة المتدارك أو المحدث «فاعلن» . وتتكرر هذه التفعيلة ثماني مرات ، فتكون صورته :

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

وقد أثبت له القدماء صورة واحدة وهي الصورة السابقة وأوردوا شاهداً عليها هذا

البيت :

جاءنا عامرٌ سالماً صالحاً بعدما كان ما كان من عامرٍ

وهذا البيت - فيما يبدو - مصنوع ، مثل أبيات أخرى في شواهد العروض ، وتقطيعه :

جاءنا / عامرُنْ / سالَمْنْ / صالحُنْ بعدما / كان ما / كان من / عامرِ

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

والزحاف الذي يدخل هذه التفعيلة هو الخبن ، أي حذف الثاني الساكن ، فتصير

التفعيلة «فَعِلُنْ» وهو مستحسن في هذا البحر ، وسموه الخبب ، ومثلوا له بهذا البيت :

كُورَةٌ ضَرِبَتْ بِصَوَائِحَ فَتَلَقَّهَ رَجُلٌ رَجُلٌ

وتقطيعه :

كُورَتُنْ / ضَرِبَتْ / بِصَوَائِحَ لَجَّتِنْ فَتَلَقَّ / قَفَّهَا / رَجُلُنْ / رَجُلُو

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

وهذا البيت أيضًا :

أُبَكِّيتُ عَلَى طَلَلٍ طَرَبًا فَشَجَاكَ وَأُخْرَزَكَ الطَّلَلُ

وقد تسكن العين بعد الخن ، فتصير التفعيلة «فَعْلُنْ» أو «فَاعِلْ» بسكون اللام .
وسمويه الغريب ، والمتسق ، وركض الخيل ، وقطر الميزاب . ومثلوا له :

إِنَّ الدُّنْيَا قَدْ غَرَّتَنَا وَاسْتَهْوَتْنَا وَاسْتَلْهَتْنَا

مَا مِنْ يَوْمٍ يَمِضُ عَنَّا إِلَّا أَوْهَى مِنَّا رُكْنَا

فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ

ولكن الشعراء المحدثين توسعوا في استخدام هذا البحر وأكثروا منه ، وجمعوا في
زحافه بين الصور السابقة ، وهذا بعض الأمثلة :

١ - يقول الحساني عبد الله في رثاء العقاد :

سَيِّدًا كَانَ كَمْ شَافْنَا صَوْتَهُ نَافِذًا فِي جَوَانِحِنَا سَيِّدًا

كَانَ، كَلَّا، فَمَا زَالَ هَاهُوَ ذَا صَوْتُهُ فِي مَسَامِعِنَا أَمْرَدًا

يَتَدَقَّقُ، هَذَا هَدِيرُ الرَّجُوءِ لَكَ فِي كُلِّ أَرْضٍ لَنَا مُضِعِدًا

حَيْثَمَا كُنْتَ يَلْقَاكَ مِنْهُ رَفِيءٌ قَدْ إِذَا مَا اسْتَعْنَتْ بِهِ أَنْجَدًا

لَا تَقُولُوا: وَهَيْتَ، دَعُونِي مَعَ الْوَهْمِ أَكْمَلُ فِي وَهْمِي الْمَشْهَدَا

تقطيع البيت الأخير:

لَا تَقُولُوا لَوْ وَهَيْتَ دَعُونِي مَعَ لُ الْوَهْمِ أَكْمَلُ فِي وَهْمِي لُ / مَشْهَدَا

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

٢ - يقول أبو الحسن الحصري :

يَا لَيْلُ الصَّبِّ مَتَى غَدُهُ أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ

رَقِيذُ السَّارِ وَأَرْكَسُهُ أَسْفُ لِلْبَيْنِ يُرَدُّ رَدُّهُ

فَبِكَاهُ النَّجْمِ وَرَقَّ لَكُ مِمَّا يَزْعَاهُ وَيَرْصُدُهُ

كَلِيفُ بَغْزَالٍ ذِي هَيْفٍ خَوْفُ السَّوَاشِينِ يُشْرَدُهُ

نَصَبَتْ عَيْنَايَ لَهُ شَرْكََا فِي النَّوْمِ فَعَزَّ تَصَيُّدُهُ
تقطيع البيت الأول :

يَا لِي/ لُ صُصِبَ/ بْ مَتَى/ عَدُّهُ أَقْبَا/ مْ سَسَا/ عِ مَوْ/ عِدُّهُ
فَعَلُنْ فَعَلُنْ فَعَلُنْ فَعَلُنْ فَعَلُنْ فَعَلُنْ فَعَلُنْ فَعَلُنْ

٣ - يقول أحمد شوقي يعارض القصيدة السابقة :

مُضْنَاكَ جَفَاهُ مَرْقَدُهُ فَبَكَاهُ وَرَحَّمَ عَمُودُهُ
حَيْرَانُ الْقَلْبِ مُعَذِّبُهُ مَقْرُوحُ الْجَفْنِ مُسَهَّدُهُ
أَوْدَى حُرْقًا إِلَّا رَمَقًا يُبْقِيهِ عَلَيْكَ وَتُنْفِئُهُ
يَسْتَهْوِي الْوُزُقُ تَأَوُّهُ وَيُذِيبُ الصَّخْرَ تَنْهَهُ

٤ - يقول أمل دنقل في قصيدته «شيء يحترق» :

شَيْءٌ فِي قَلْبِي يَحْتَرِقُ إِذْ يَمْضِي الْوَقْتُ فَنَمُتْ رِقُ
وَنُمُذُّ الْأَيْدِيَّ يَجْمَعُهَا حُبٌّ وَتَفَرُّقُهَا طُرُقُ
وَلَأَنْتِ جَوَارِي صَاحِبَةٍ وَأَنَا بِجَوَارِكَ مُرْتَفِقُ
وَحَدِيثُكَ يَغْزِلُهُ مَرْحٌ وَالْوَجْهُ حَدِيثٌ مَسِقُ
تُرْخِيْنَ جُفُونَا أَغْرَقَهَا سِحْرٌ فَطَفَا فِيهَا الْفَرْقُ
وَشَبَابُكَ حَانَ جَبَلِيَّ أَرَزُّ وَغَدِيدِي رَّيْنَسِقُ
وَنَبِيذُ ذَهَبِيَّ وَحَدِيدِي مُصْطَبَحٌ مِنْهُ مُعْتَبِقُ
وَقَعُوصٌ بِقَلْبِي نَشُوتُهُ تَدْفَعُنِي فِيكَ فَتَلْتَصِقُ
وَأُمُذُّ يَدَيْنِ مُعْرِبَدَتِي مِنْ فَتَوْبُكَ فِي كَفِّي مِرْقُ
وِذْرَاعُكَ تَلْتَفُ وَهَنُورُ مِنْ أَقْصَى الْغَابَةِ يَنْدَفِقُ
وَأُضْمُكُ شَفَاةٌ فِي شَفَاةِ فَيَغِيبُ الْكَوْنُ وَيَنْطَبِقُ
وَتَمُوتُ النَّارُ فَتَرْقُبُهَا بِجُفُونٍ حَارَ بِهَا الْأَرْقُ
خَجَلٌ وَشَفَاهُكَ ذَائِبَةٌ وَثَارُكَ نَشْوَى تَنْدَلِقُ

وَيَمُرُّ السَّوْتُ فَلَا نَسْـدِرِي	وَتُقِيمُ مَحَافِلَهُ الشَّفَقُ
وَتَدُقُّ السَّاعَةُ مُعْلِنَةً	فِيهِ بُنَا صَخُوفُ قَلْبُ
وَيَحِيحُ دَاعٌ وَفَتِي	وَأَرَاهُ كَحُلُمٍ يَنْسَحِقُ
يَرْتَدُّ الصَّمْتُ لِمَوْضِعِهِ	وَيَعُودُ إِلَى الْأُذُنِ الْحَلَقُ
وَتُمُدُّ الْأَيْدِي رَاغِمَةً	نَشَاكِي الْعَثَبِ وَتَنْزَلِقُ
وَأُحْسُ بِشَيْءٍ فِي صَدْرِي	شَيْءٍ كَالْفَرْحَةِ يَحْتَرِقُ

وقد توسع الشعراء في استخدام هذا البحر في الشعر الحر، ويرى بعض الباحثين أن هذا البحر يكمن فيه سر تطور الشعر العربي، وذلك لقربه من الإيقاع الشري .

الفصل الثاني

قصيدة البيت

البحور ذات الوحدة المركبة

مدخل:

البحور ذات الوحدة المركبة هي التي يتكون وزن كل منها من أكثر من تفعيلة سواء أكانت ثنائية أم ثلاثية، فهناك وحدات ثنائية مثل «فعولن مفاعيلن» وهي لبحر الطويل. ولا بد أن تتكرر أربع مرات في البيت، و«مستفعلن فاعلن» في البسيط، وتكرر أربع مرات كذلك في البسيط التام.

وإذا نظرنا إلى نظام الدوائر كانت وحدة المديد ثنائية «فاعلاتن فاعلن» وبحسب نظام الدائرة تتكرر أربع مرات، ولم يوجد شعر عربي على هذا الوزن الذي يتكون من «فاعلاتن فاعلن» أربع مرات، ولكن وجد شعر عربي من المديد على وزن «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن» مرتين، مرة في الشطر الأول ومرة في الشطر الثاني، فقال العروضيون إنه مجزوء وجوبًا، فإذا تعاملنا معه وصفيًا قلنا إنه بحر ذو وحدة ثلاثية «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن» تتكرر مرتين في البيت. وعلى هذا يمكن إعادة النظر في بعض الأبحر الأخرى كالمجث والمقتضب والمضارع، فهذه الأبحر من حيث الوصف الذي لا يعتمد على نظام الدوائر ثنائية الوحدة، ولكنها بحسب الدائرة التي ينتمي كل منها إليها تكون ثلاثية الوحدة، مثل السريع والخفيف والمنسرح، ويقول عنها العروضيون إنها مجزوءة وجوبًا.

والبحور المركبة تسميها نازك الملائكة «البحور الممزوجة»، غير أن التسمية بالمركبة أوفق وأدّل على المراد. وهذه البحور تسعة، هي: الطويل، والمديد، والبسيط، والخفيف، والسريع، والمنسرح، والمجث، والمقتضب، والمضارع. وسوف نتناولها واحدًا بعد الآخر.

١- الطويل

الوحدة التي يتألف منها بحر الطويل هي «فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ» .

وهي تتكرر في البيت أربع مرات ، بحيث تصبح الصورة الصوتية لهذا البحر هي :
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

مع ملاحظة الوضع الذي تكون عليه تفعيلة العروض (وهي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول) وتفعيلة الضرب (وهي التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني) .

والطويل سمي طويلاً — كما يقول الخطيب التبريزي — لمعنيين : أحدهما أنه أطول الشعر، لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفاً غيره ، والثاني أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد ، والأسباب بعد ذلك ، والوتد أطول من السبب فسمي لذلك طويلاً^(١) .

وعروض هذا البحر لا بد أن تكون مقبوضة ، أي أن الخامس الساكن فيها محذوف ، وبعبارة أخرى : يقصر فيها المقطع الثالث ، فتكون «مَفَاعِيلُنْ» .

ولا تأتي هذه العروض صحيحة إلا إذا كان البيت مصرعاً وكان الضرب صحيحاً ، مثل :

أَلَا عِمَّ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلُّ الْبَيَّالِي وَهَلْ يِعْمَنَ مَنْ كَانَ فِي الْعُصْرِ الْخَالِي

وتقطيع هذا البيت :

أَلَا عِمَّ / صَبَاحُنْ أَيْ / يَهُ طَطْ / لَلُّ لُبَّالِي وَهَلْ يَ / عِمَّنَ مَنْ / كَا / نَ فَلُدْ / صَرُّ لَخَالِي
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

(١) انظر كتاب الكافي ٢٣ .

ولهذه العروض ثلاثة أضرب ، بحيث تكون العروض مع كل ضرب منها صورةً من صور بحر الطويل . ومن المعروف أنه لا يمكن جمع ضربين أو أكثر مع عروض واحدة ، فلكل عروض ضرب واحد في القصيدة الواحدة ، وذلك لأن البيت هو وحدة القصيدة ، وشرط الوحدة التساوي . وإذن ، كل بيت متساوٍ مع الآخر .
ولهذا البحر ثلاث صور تختلف باختلاف الضرب ، هي :

١ - الصورة الأولى:

وهي الأكثر شيوعاً في بحر الطويل ، وضربها هو « مفاعِلُنْ » فهو - إذن - ضرب مقبوض مثل العروض ، مثل :

سَتُبْدِي لَكَ الْإِيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلًا وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ

وتقطيعه :

سَتُبْدِي/ لَكَ لَايِيَّامُ/ مَا كُنْتُ جَاهِلُنْ وَيَأْتِي/ سَكَ بِالْأَخْبَارِ/ مَنْ لَمْ/ تُزَوِّدِي

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

ومن ذلك :

خَلِيلِي إِنْ ضُنُّوا بَلِيلِي فَقَرِّبَا لِي النَّعْشَ وَالْأَكْفَانَ وَاسْتَغْفِرَا لِيَا

ومن هذه الصورة أيضاً :

فِيَا شَرْقُ طَالَ النَّوْمُ فَاغْنُصْ فَإِنَّمَا يَدُ الدُّلِّ تَجْتَاحُ الشُّعُوبَ النَّوَامَا

تَزَوَّدْ مِنَ الْأَخْلَاقِ إِنْ سَلَّاحَهَا يَفُلُّ حَدِيدَ الظُّلَمِ إِنْ هَبَّ غَاشِمَا

ثَرَاكُ مِهَادُ الْأَنْبِيَاءِ ، بِشَطِّهِ تَدْفَقُ نَوْرُ الْكَوْنِ كَالسَّيْلِ عَارِمَا

فَأَشْعِلْ رِمَادَ الْهَامِدِينَ وَقُلْ لَهُمْ هُنَا جَذْوَةُ الْمَاضِي تُثِيرُ الْعَزَائِمَا

تقطيع البيت الأول :

فِيَا شَرْقُ/ طَالَ نَنَوُ/ مُ فَاغْنُصْ/ فَإِنَّمَا يَدُ دُذُلْ/ لِ تَجْتَاحُ شُ/ شُعُوبَ نَ/ نَوَامَا

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

ويقول محمود سامي البارودي :

سِوَايَ بَتَحْنَانِ الْأَغَارِيدِ يَطْرُبُ
وَمَا أَنَا مَسْمَنٌ تَأْسِرُ الْخَمْرُ لُبَّهُ
وَلَكِنْ أَخْوَهُمْ إِذَا مَا تَرَجَّحَتْ
نَفَى النَّوْمَ عَنْ عَيْنَيْهِ نَفْسٌ أَيْبَةُ
لَهُ غَدَوَاتٌ يَتَّبِعُ الْوَحْشُ ظِلَّهَا
هَمَامَةٌ نَفْسٍ أَصْغَرَتْ كُلَّ مَأْرَبٍ
وَمَنْ تَكُنْ الْعَلِيَاءُ هِمَّةً نَفْسِهِ
تَقْطِيعُ الْبَيْتِ الْأَوَّلِ :

وَعِيرِي بِاللِّذَاتِ يَلْهُو وَيُعْجَبُ
وَيَمْلِكُ سَمْعِيهِ الرِّاعُ الْمُنْقَبُ
بِهِ سُورَةٌ نَحْوَ الْعُلَا رَاحَ يَدَا
لَهَا بَيْنَ أَطْرَافِ الْأَسْنَةِ مَطْلَبُ
وَتَغْدُو عَلَى آثَارِهَا الطَّيْرُ تَنْعَبُ
فَكَلَفَتِ الْإِيَّامَ مَا لَيْسَ يُوْهَبُ
فَكُلُّ الَّذِي يَلْقَاهُ فِيهَا مُحَبَّبُ

وغير/ي بللذذا/ت يلهو / ويُعْجَبُو
فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

سِوَايَ/ بَتَحْنَانِ لْ/ أَغَارِيدِ/ سِدِ يَطْرُبُو
فَعُولٌ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ
ومن ذلك الأبيات المتفرقات :

لِتَقْرِيقِهِ بَيْنِي وَبَيْنَ النَّوَائِبِ
أَخِي وَإِنْ عَمِّي وَإِنْ خَالِي وَخَالِيَا
عَفَافٌ وَإِقْدَامٌ وَحَزْمٌ وَنَائِلُ
وَمَنْ وَجَدَ الْإِحْسَانَ قَيْدًا تَقَيَّدَا
وَكُنْتُ عَلَى بُعْدٍ جَعَلْتُكَ مَوْعِدَا
ثَمَانِينَ خَوَلًا لَا أَبَا لَكَ يَسَامُ
إِذَا لَمْ يَكُنْ فِي فِعْلِهِ وَالْخَلَائِقِ
عَسِيرًا مِنَ الْأَسْمَالِ إِلَّا مُسِيرًا
إِلَيْهِ بِوَجْهِهِ آخِرَ الدَّهْرِ تَقْبَلُ

يَدُ لِلزَّمَانِ الْجَمْعُ بَيْنِي وَبَيْنَهُ
وَقَدْ لَأْمَنِي فِي حُبِّ لَيْلَى أَقَارِبِي
أَلَا فِي سَبِيلِ الْمَجْدِ مَا أَنَا فَاعِلُ
وَقَيَّدْتُ نَفْسِي فِي ذِرَاكَ مُحَبَّةً
إِذَا سَأَلَ الْإِنْسَانُ أَيَّامَهُ الْغِنَى
سَتَمْتُ تَكَالِيفَ الْحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشُ
وَمَا الْحُسْنُ فِي وَجْهِ الْفَتَى شَرَفًا لَهُ
إِذَا صَحَّ عَوْنُ الْخَالِقِ الْمَرْءَ لَمْ يَجِدْ
إِذَا انْصَرَفَتْ نَفْسِي عَنِ الشَّيْءِ لَمْ تَكُ
تَقْطِيعُ الْبَيْتِ الْأَوَّلِ :

لِتَقْرِيبِ/ حَقِي بَيْنِي / وَبَيْنَ نَدِ/ خَوَائِبِي
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

يَدُنْ لَزْ/ زَمَانِ لَجْمِ/ عُ بَيْنِي / وَبَيْنَهُ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

الصورة الثانية:

وهي أقل من الأولى شيوعاً، ويحذف فيها من آخر تفعيلة الضرب المقطع الأخير، فتصبح التفعيلة «مفاعي» وهي تساوي في عدد المقاطع وترتيبها «فَعُولُنْ» ويسمي العروضيون حذف المقطع الأخير من هذه التفعيلة وأمثالها - وهو يساوي سبباً خفيفاً، أي حركة فسكوناً - الحذف^(١). وإذن، ضرب هذه الصورة محذوف، وهي على هذا النحو:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِي

ومن ذلك قول جميل بثينة:

لِخَالِ اللَّهِ مَنْ لَا يَنْفَعُ الْوَدُّ عِنْدَهُ وَمَنْ حُبُّهُ إِنْ مُدَّ غَيْرُ مَتِينٍ
وَمَنْ هُوَ ذُو لَوْنَيْنِ لَيْسَ بِدَائِمٍ عَلَى خَلْقِي خِصْوَانٌ كُلُّ أَمِينٍ

تقطيع البيت الأول:

لَحْ لَلا/ هُ مَنْ لَا يَنْفَعُ لَوْدُ/ دُ عِنْدَهُ وَمَنْ حُبْ/ لَّهُوَ إِنْ مُدْ/ دَ غَيْرُ / مَتِينٍ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِي

تقطيع البيت الثاني:

وَمَنْ هُوَ/ ذُو لَوْنَيْنِ/ لَيْسَ/ بِدَائِمٍ عَلَى خُحْ/ لِقِنْ خَوْوَا/ نْ كُلُّ / أَمِينٍ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِي

ومن هذه الصورة قول شوقي:

أَرَقْتُ وَعَادَتْنِي لِدَكَرَى أَجَبَّتِي شَجُونٌ قِيَامٌ فِي الضَّلُوعِ قَعُودُ
وَمَنْ يَحْمِلُ الْأَشْوَاقَ يَتَعَبُ وَيُخْتَلِفُ عَلَيْهِ قَدِيمٌ فِي الْهَوَى وَجَدِيدُ
لَقِيتَ الَّذِي لَمْ يَلْقَ قَلْبٌ مِنَ الْهَوَى لَكَ اللَّهُ يَا قَلْبِي أَنْتَ حَدِيدُ
وَلَمْ أَحُلْ مِنْ وَجْدٍ عَلَيْكَ وَرَقَّةٍ إِذَا حَلَّ غَيْدٌ أَوْ تَرَحَّلَ غَيْدُ
وَرَوْضٍ كَمَا شَاءَ الْمُحِبُّونَ ظِلُّهُ لَهُمْ وَلَأَسْرَارِ الْغَرَامِ مَدِيدُ
يُظَلِّلُنَا وَالطَّيْرُ فِي جَنَبَاتِهِ عُصُونٌ قِيَامٌ لِلنَّسِيمِ سُجُودُ
تَمِيلُ إِلَى مُضْنَى الْغَرَامِ وَنَارُهُ يُعَارِضُهَا مُضْنَى الصَّبَا فَتَحِيدُ

(١) الحذف: هو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، وهو علة بالنقص.

تقطيع البيت الأول :

أَرَقْتُ / وَعَادَتْنِي / لِذِكْرِي / أَحِبَّتِي
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ
شَجُونُنْ / قِيَامُنْ فَضْ / ضُلُوعْ / قَعُودُ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِي

ومن هذه الصورة الأبيات الآتية :

وَمَنْ سَرَّ أَهْلَ الْأَرْضِ ثُمَّ بَكَى أَسَى
فَرُبَّ كَثِيبٍ لَيْسَ تَنْدَى جُفُونُهُ
وَإِنِّي لَنَجْمٌ تَهْتَدِي بِي صُحْبَتِي
غَنِيٌّ عَنِ الْأَوْطَانِ لَا يَسْتَفِزُنِي
وَأَنْ مَدِيحَ النَّاسِ حَقٌّ وَبَاطِلٌ
إِذَا نَلْتُ مِنْكَ الْوَدَّ فَالْكُلُّ هَيِّنٌ
وَإِنْ أَمْرًا عَادَى الرَّجَالَ عَلَى الْغِنَى
أَجَارَتْنَا إِنَّا غَرِيبَانِ هَهُنَا
بَكَى بِعُيُونِ سَرَّهَا وَقُلُوبُ
وَرُبَّ كَثِيرِ السَّدَمِ غَيْرُ كَثِيبٍ
إِذَا حَالَ مِنْ دُونِ النُّجُومِ سَحَابُ
إِلَى بَلَدٍ سَافَرْتُ عَنْهُ إِيَابُ
وَمَذْحَكٌ حَقٌّ لَيْسَ فِيهِ كَذَابُ
وَكُلُّ الَّذِي فَوْقَ التُّرَابِ تَرَابُ
وَلَمْ يَسْأَلِ اللَّهُ الْغِنَى لِحُسُودُ
وَكُلُّ غَرِيبٍ لِلْغَرِيبِ نَسِيبُ

ولا تأتي تفعيلة العروض مثل الضرب في هذه الصورة إلا إذا كان البيت مصرعًا ،

مثل :

أَجَارَتْنَا إِنْ الْخُطُوبَ تَنْوُبُ
وَإِنِّي مُقِيمٌ مَا أَقَامَ عَسِيبُ

تقطيعه :

أَجَارُ / تَنَا / إِنَّ / لُـ / خُطُوبُ / تَنْوُبُ
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِي
وَإِنِّي / مُقِيمُنْ مَا / أَقَامَ / عَسِيبُ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِي

الصورة الثالثة:

وهي أقل صور هذا البحر استعمالاً ، وضربها تكون فيه التفعيلة صحيحة (مفاعيلن) ، بحيث تكون الصورة الصوتية للطويل مع هذا الضرب :

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

ومن ذلك :

أرى كلنا ينبغي الحياة لنفسه
فحبُّ الجبان النفس أوردته التقى
التقطيع العروضي للبيت الأول :

أرى كل/لنا ينبغي ل/حياة/لنفسه
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ
وقول آخر:

ومما يسوء النفس ألا ترى لها
التقطيع العروضي

وميمًا/يسوءُ نَفْ/سَ أَلَّا/ ترى لها
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ
وقول أبي تمام :

فَتَى ماتَ بَيْنَ الطَّعْنِ وَالضَّرْبِ مِيتَةً
تَقُومُ مَقَامَ النَّصْرِ إِذْ فَاتَهُ النَّصْرُ
التقطيع العروضي :

فَتَنَ مَا/ تَ بَيْنَ طُعْنٍ/ وَضَرْبٍ بِمِيتَةٍ
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِي
ومن هذه الصورة قول امرئ القيس :

ألا عَمَّ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلَلُ الْبَالِي
وهَلْ يَعْمَنُ إِلَّا سَعِيدٌ خُلِّدُ
وهَلْ يَعْمَنُ مَنْ كَانَ أَحَدْتُ عَهْدِهِ
دِيَارٌ لِسَلْمَى عَافِيَاتُ بَذِي خَالِ
وَأَحْسَبُ سَلْمَى لَا تَزَالُ كَعَهْدِنَا
لِيَالِي سَلِيمَى إِذْ تُرِيكَ مُنْصَبًّا
وهَلْ يَعْمَنُ مَنْ كَانَ فِي الْعُصْرِ الْخَالِي
قَلِيلُ الْهُمُومِ مَا يَبِيتُ بِأَوْجَالِ
ثَلَاثِينَ شَهْرًا فِي ثَلَاثَةِ أَخْوَالِ
أَلَحَّ عَلَيْهَا كُلُّ أَشْحَمٍ هَطَّالِ
بِوَادِي الْحُزَامَى أَوْ عَلَى رَسِّ أَوْعَالِ
وَجِيدًا كَجِيدِ الرَّثَمِ لَيْسَ بِمِعْطَالِ

تقطيع البيت الأول (وهو مصرع) :

أَلَا عِمُّ / صَبَاخُنْ أَيْ / يَهُ طَطْ / لَلْ لُبَايِ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ
وهل يَـ / عِمَّنْ مَن كَا / نَ فُلْعُ / نُصْرُ لُخَالِي
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ

وقول البارودي :

هُوَ الْبَيْنُ حَتَّى لَا سَلَامٌ وَلَا رَدُّ
لَقَدْ نَعَبَ الْوَابُورُ بِالْبَيْنِ بَيْنَهُمْ
سَرَى بِهِمْ سَيْرَ الْغَمَامِ كَأَنَّمَا
فَلَا عَيْنَ إِلَّا وَهْيَ عَيْنٍ مِنَ الْبُكََا
وَلَا نَظْرَةَ يَقْضِي بِهَا حَقَّهُ الْوَجْدُ
فَسَارُوا وَلَا زَمَّوْا جَمَالًا وَلَا شَدُّوا
لَهُ فِي تَنَائِي كُلِّ ذِي خُلَّةٍ قَصْدُ
وَلَا خَدَّ إِلَّا لِلدُّمُوعِ بِهِ خَدُّ

تقطيع البيت الأخير :

فَلَا عَيْـ / حَـ إِلَّا وَهـ / يَ عَيْنُنْ / مِّنَ الْبُكََا
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ
وَمِنْ هَذِهِ الصُّورَةُ :

لَعَلَّ حَدِيثَ الشُّوقِ يُطْفِئُ لَوْعَةً
هُوَ النَّارُ فِي الْأَحْشَاءِ لَكِنْ لَوْفَعَهَا
تَهَوَّنُ عَلَيْنَا فِي الْمَعَالِي نَفْسُونَا
تَكَادُ يَدَيَّ تَنْدَى إِذَا مَا لَمَسْتُهَا
تَدَاوَيْتُ مِنْ لَيْلٍ بَلِيلٍ مِنَ الْهَوَى
إِذَا ذُكِرَتْ يَرْتَأَحُ قَلْبِي لِذِكْرِهَا
هِيَ الْبَدْرُ حُسْنًا وَالنِّسَاءُ كَوَاكِبُ
مِنَ الْوَجْدِ أَوْ يَقْضِي بِصَاحِبِهِ الْفَقْدُ
عَلَى كَبْدِي مِمَّا أَلَدَّ بِهِ بَرْدُ
وَمَنْ يَخْطُبُ الْحَسَنَاءَ لَمْ يَغْلُهَا الْمَهْرُ
وَيَنْبْتُ فِي أَطْرَافِهَا الْوَرَقُ النَّضْرُ
كَمَا يَتَدَاوَى شَارِبُ الْخَمْرِ بِالْخَمْرِ
كَمَا يَتَغَشَّى الْعُصْفُورُ مِنْ بَلَلِ الْقَطْرِ
وَشَتَّانِ مَا بَيْنَ الْكَوَاكِبِ وَالْبَدْرِ

وقد قدم بعض العروضيون ضابطاً لبحر الطويل بصورة الثلاث بقوله :

عروضُ طَوِيلِ ذَاتُ قَبْصٍ وَضَرْبُهَا
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ
صَحِيحٌ وَمَقْبُوضٌ وَقَدْ جَاءَ بِالْحَذَفِ
وَقَبْضُ فَعُولُنْ فِي الزَّحَافِ مِنَ الظَّرْفِ

وخلاصة بحر الطويل أن له ثلاث صور:

الأولى: عروضها مقبوضة وضربها صحيح :

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

الثانية: عروضها مقبوضة وضربها مثلها مقبوض :

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

الثالثة: عروضها مقبوضة وضربها محذوف :

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِي

٢- البسيط

الوحدة التي يتألف منها بحر البسيط^(١) هي «مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ»، وتكرر في البيت أربع مرات على هذا النحو:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
ولهذا البحر صورتان يكون فيهما تامًا، وأربع يكون فيها مجزؤًا. وتنوع صور البحر الواحد يأتي من خلال تنوع الضرب مع العروض كما أسلفنا.

١ - الصورة الأولى:

يأتي هذا البحر في صورته التامة على هذه الهيئة:
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
ونلاحظ أن تفعيلة العروض قد دخلها الحبن، وهو زحاف جرى مجرى العلة، أي أنه يلزم في كل القصيدة. وجاءت تفعيلة الضرب مثل تفعيلة العروض. مثال هذه الصورة:

يَا حَارِ لَا أُرْمِينُ مِنْكُمْ بِدَاهِيَةٍ لَمْ يَلْقَهَا سَوْقَةٌ قَبْلِي وَلَا مَلِكٌ
وتقطيعه:

يَا حَارِ لَا / أُرْمِينُ / مِنْكُمْ بِدَا / هِيَتِنُ لَمْ يَلْقَهَا / سَوْقَتُنْ / قَبْلِي وَلَا / مَلِكُو
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

(١) يقول التبريزي: سمي بسيطاً لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية (أي المكونة من سبعة أحرف، وهي مستفععلن) فحصل في أول جزء من أجزائه السباعية سببان؛ فسمي لذلك بسيطاً. وقيل سمي بسيطاً لانبساط الحركات في عروضه وضربه. الكافي: ٣٩.

ومن ذلك :

أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ ذَنْبًا لَسْتُ مُحْصِيَهُ
وَدَّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرِّكْبَ مُرْجَلُ
أَتَى الزَّمَانَ بِنُوءٍ فِي شَبَابِهِ
تَمَضَى الْمَوَاقِبُ وَالْأَبْصَارُ خَاشِعَةً
قَدْ يُدْرِكُ الْمَتَأْتِي بَعْضَ حَاجَتِهِ
كَفَى بِجِسْمِي نُحُولًا أَنَّنِي رَجُلٌ
لَا تَلْقَى دَهْرَكَ إِلَّا غَيْرَ مُكْتَرِثٍ
لَيْسَ الْحِجَابُ بِمُقْصِدٍ عِنْدَكَ لِي أَمَلًا
لَيْتَ الْكَوَاكِبَ تَدْنُو لِي فَأَنْظِمَهَا

رَبَّ الْعِبَادِ إِلَيْهِ السُّجُودُ وَالْأَمَلُ
وَهَلْ تَطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرَّجُلُ
فَسَرُّهُمْ وَأَتَيْنَاهُ عَلَى الْهَرَمِ
مِنْهَا إِلَى الْمَلِكِ الْمَيُّونِ طَائِرُهُ
وَقَدْ يَكُونُ مَعَ الْمُسْتَعِجِلِ الرِّزْلُ
لَوْ لَا مُخَاطَبَتِي إِيَّاكَ لَمْ تَرَنِي
مَا دَامَ يَصْحَبُ فِيهِ رُوحَكَ الْبَدَنُ
إِنَّ السَّمَاءَ تَرْجَى حِينَ تَحْتَجِبُ
عَقُودَ مَدَحٍ فَمَا أَرْضَى لَكُمْ كَلِمِي

تقطيع البيت الأخير:

لَيْتَ لُكُؤًا / كَبَّ تَدُو / نُؤِي فَأَنْدُ / عَظَمَهَا
مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ
عَقُودَ مَدَحٍ / حِينَ فَمَا / أَرْضَى لَكُمْ / كَلِمِي
مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ

الصورة الثانية هي:

مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ

وتلاحظ أن تفعيلة العروض «فَعِلُنْ» مخبونة مثل الصورة السابقة ، ولكن تفعيلة الضرب هنا غيرها هناك ، فهي هنا «فَاعِلُ» دخلها القطع (وهو حذف ساكن الوجد المجموع من آخر التفعيلة وإسكان ما قبله) فالضرب مقطوع . ومثاله :

قَدْ أَشْهَدُ الْغَارَةَ الشَّعْوَاءَ تَحْمِلُنِي
جَزْدَاءُ مَعْرُوقَةُ اللَّحِينِ سُرْحُوبُ

وتقطيعه :

قَدْ أَشْهَدُ لُ / غَارَةَ شُدْ / شَعْوَاءَ تَحْمِلُنِي
مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ
جَزْدَاءُ مَعْرُوقَةُ لُ / لَحِينِ سُرْحُوبُ
مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ

وأمثلته :

إِنَّ الرَّسُولَ لَنُورٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ
أَضْحَى إِمَامٌ أَهْدَى الْمَأْمُونُ مُشْتَغَلًا
وَالنَّاسُ صِنْفَانِ مَوْتَى فِي حَيَاتِهِمُو
وَنَحْنُ فِي الشَّرْقِ وَالْفُصْحَى بَنُو رَحِمٍ
حَسَنُ الْحَضَارَةِ مَجْلُوبٌ بِطَطْرِيةٍ
يَأْيُهَا الْعُرْبُ مَا الذِّكْرَى بِنَافِعَةٍ
يَا رَافِعًا رَايةَ الشُّورى وَحَارِسَهَا
قَدْ شَرَّفَ اللَّهُ أَرْضًا أَنْتَ سَاكِنَهَا
أَصُونُ عِرْضِي بِهَالِي لَا أَدْنُسُهُ

تقطيع البيت الأخير:

أَصُونُ عِرْضِي بِهَالِي لَا أَدْنُسُهُ
مُتَّفَعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
وفي هذه الصورة قد تأتي تفعيلة العروض «فعلن» موافقة لتفعيلة الضرب «فاعِل» إذا
كان البيت مصرعًا فقط ، مثل :

بَانَتْ سَعَادُ فِقْلِي يَوْمَ مَبُولُ
مُتَيِّمٌ إِنْ رَهَامَ لَمْ يُفَدَ مَكْبُولُ

تقطيعه :

بَانَتْ سَعَا / دُفَقْلُ / سِلْيَوْمَ مِنْهُ / مَبُولُ
مُتَّفَعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُ
مُتَيِّمُنْ / إِنْ رَهَامَ / لَمْ يُفَدَ مَكْبُ / مَبُولُ

الصورة الثالثة:

الصورة الثالثة من البسيط مجزوءة ، أي حذف جزء من كل شطر فتبقى ثلاث
تفعيلات في الشطر الأول ومثلها في الشطر الثاني ، فالعروض «مستفعِلن» والضرب

مذيل^(١) أي زيد عليه حرف ساكن فيصير «مستفعلان» بسكون النون :
 مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلَانْ
 مثل قول الشاعر:

إِنَّا دَمَمْنَا عَلَى مَا خَيَّلَتْ سَعْدَ بْنَ زَيْدٍ وَعَمْرًا مِنْ تَمِيمٍ

وتقطيعه :

إِنَّا دَمَمْنَا / سنا على / ما خيَّلت سَعْدَ بْنَ زَيْدٍ / لدن وعَمْرًا / رن من تميم
 مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلَانْ

الصورة الرابعة:

من المجزوء أيضًا ، وضربها مستفعلن مثل العروض :
 مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ
 مثل :

مَآذَا وَقُوفِي عَلَى رَبْعٍ عَفَا مُحَلِّوْلِي دَارِسٍ مُسْتَعْجِمٍ

وتقطيعه :

مَآذَا وَقُوفِي / في على / ربع عفا مُحَلِّوْلِيْن / دارِسٍ / مُسْتَعْجِمِي
 مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

الصورة الخامسة:

من المجزوء ، وعروضها «مستفعلن» وضربها مقطوع «مستفعل» والقطع : حذف
 ساكن الوند المجموع من آخر التفعيلة وإسكان ما قبله ، وصورته :

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

(١) التذييل : زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ، مثل مستفعلن التي تتحول بالتذييل أو الإزالة إلى «مستفعلان»

مثل :

سَيَرُوا مَعًا إِنَّمَا مِيعَادُكُمْ يَوْمُ الثَّلَاثَا يَبْطُنِ الْوَادِي

تقطيعه :

سَيَرُو مَعَنَ / إِنَّمَا / مِيعَادُكُمْ يَوْمُ ثُلَا / ثَا يَبْطُنَ / نِ الْوَادِي
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

الصورة السادسة:

من المجزوء ، وعروضها مقطوعة «مستفعل» وضربها مثلها ، أي مقطوع :

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

مثل :

مَا هَيَّجَ الشُّوقَ مِنْ أَطْلَالٍ أَضَحَّتْ قِفَارًا كَوَحِي الْوَاحِي

وتقطيعه :

مَا هَيَّجَ شُ / شُوقَ مِنْ / أَطْلَالٍ أَضَحَّتْ قِفَا / رَنَ كَوَحٍ / يِ الْوَاحِي
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

نماذج للصور الأربع الأخيرة :

العروض المجزوءة الصحيحة والضرب المذلل :

يَا طَالِبًا فِي الْهَوَى مَا لَا يُنَالُ وَسَائِلًا لَمْ يُغْفَ ذَلَّ السُّؤَالُ
وَلَّتْ لِيَا لِي الصَّبَا مَحْمُودَةً لَوْ أَنَّهَا رَجَعَتْ تِلْكَ اللَّيَالُ
وَأَعْقَبَتْهَا الْتِي وَاصِلَتْهَا بِالْهَجْرِ لَمَا رَأَتْ شَيْبَ الْقَذَالُ
لَا تَلْتَمِسُ وَصْلَةً مِنْ مُخْلِيفٍ وَلَا تَكُنْ طَالِبًا مَا لَا يُنَالُ
يَا صَاحٍ قَدْ أَخْلَفْتَ أَسْمَاءَ مَا كَانَتْ تُمْنِيكَ مِنْ حُسْنِ الْوَصَالُ

العروض المجزوءة الصحيحة والضرب المجزوء الصحيح :

ظَالِمَتِي فِي الْهَوَى لَا تَظْلِمِي وَتَصْرِمِي حَبْلَ مَنْ لَمْ يَصْرِمْ

أَهَكَذَا بَاطِلًا عَاقِبَتِي لَا يَرْحَمُ اللَّهُ مَنْ لَا يَرْحَمِ
قَتَلْتُ نَفْسًا بِلَا نَفْسٍ وَمَا ذَنْبٌ بِأَعْظَمَ مِنْ سَفْكِ الدَّمِ
لَمْثَلِ هَذَا بَكَتْ عَيْنِي وَلَا لِلْمَنْزِلِ الْقَفْرِ أَوْ لِلْأَرْثَمِ
العروض المجزوءة الصحيحة والضرب المقطوع :

مَنْ لِي بِمُخْلَفَةٍ فِي وَعْدِهَا تَخْلَطُ لِي الْيَأْسُ بِالرَّجَاءِ
سَأَلْتُهَا حَاجَةً فَلَمْ تُقْهَ فِيهَا بِنَعْمٍ وَلَا بِإِلَاءِ
قُلْتُ اسْتَجِيبِي فَلَمَّا لَمْ تُجِبْ سَأَلْتُ دُمُوعِي عَلَى رَدَائِي

مخلع البسيط:

مخلع البسيط نوع من مجزوء البسيط ذي العروض المقطوعة والضرب المقطوع ، ولكن ينضم إلى القطع الخبز ؛ فتصير التفعيلة «مُتَفَعِّلٌ» وتحول إلى «فَعُولُنْ» ، فتكون صورة البيت هي :

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ
وقد أكثر منه المولدون . ومن ذلك :
مَنْ يَسْأَلُ النَّاسَ يَحْرُمُوهُ وَسَأَلْتُ اللَّهَ لَا يَخِيبُ

وتقطيعه :

مَنْ يَسْأَلُ نَـ / نَاسَ يَحـ / رَمُوهُ وَسَأَلْتُ لَـ / لَـاهِ لَا / يَخِيبُوهُ
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ

ومن ذلك قول ابن الرومي :

وَجْهُكَ يَا عَمْرُو فِيهِ طَوْلُ وَفِي وَجْهِهِ الْكَلَابِ طَوْلُ
مَقَابِحِ الْكَلْبِ فِيكَ طَرًّا يَزُولُ عَنْهَا وَلَا تَزُولُ
وَفِيهِ أَشْيَاءُ صَالِحَاتٍ حَمَاكَهَا اللَّهُ وَالرَّسُولُ
فَالْكَلْبُ وَافٍ وَفِيكَ عَدْرُ فَفِيكَ عَنْ قَدْرِهِ سُفُولُ

وَلَا تَحَامِي وَلَا تَضُورُ
إِلَّا كَمَا تُسَالُ الطَّلُورُ
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُ
مَعْنَى سَوَى أَنَّهُ فُضُولُ

وَقَدْ يَحَامِي عَنِ الْمَوَاشِي
مَا إِنْ سَأَلْنَاهُ مَا سَأَلْنَا
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُ
بَيِّنٌ كَمَعْنَاكَ لَيْسَ فِيهِ
وقول الآخر:

وَفَازَ بِاللَّذَّةِ الْجَسُورُ

مَنْ رَاقَبَ النَّاسَ مَاتَ غَمًّا
وقول ابن عبد ربه:

وَنَخْوَةُ الْعِزِّ فِي جَوَائِي
فَكَيْفَ تَنْجُو مِنْ الْعَذَابِ
إِذْ خُلِقَ النَّاسُ مِنْ تُرَابٍ
فَلَهْفَ نَفْسِي عَلَى الشَّبَابِ
يَدْعُو حَيْثُ إِلَى الْخِضَابِ

كَأَبَةُ السُّذُلِ فِي كِتَابِي
قَتَلَتْ نَفْسًا بَغِيرِ نَفْسٍ
خُلِقَتْ مِنْ بَهْجَةٍ وَطِيبٍ
وَلَتْ حُمَيَّا الشَّبَابِ عَنِّي
أَصْبَحْتُ وَالشَّيْبُ قَدْ عَلَانِي

تقطيع البيت الأخير:

يَدْعُو حَيْثُ / شُنْ / إِلَلْ / خِضَابِي
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ

أَصْبَحْتُ وَشُ / شَيْبُ قَدْ / عَلَانِي
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ

وخلاصة بحر البسيط أن له ست صورة ، هي :

الصورة الأولى : تامة ، عروضها مخبونة وضربها مقطوع :

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُ

الصورة الثانية : تامة ، عروضها مخبونة وضربها مخبون مثلها :

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

الصورة الثالثة : مجزوءة ، عروضها صحيحة وضربها مذال :

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلَانُ

الصورة الرابعة: مجزوءة، عروضها صحيحة وضررها مثلها:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

الصورة الخامسة: مجزوءة، عروضها صحيحة وضررها مقطوع:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

الصورة السادسة: مجزوءة، عروضها مقطوعة وضررها مقطوع:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ومنها يأتي خلع البسيط عندما يدخل الخبن تفعيلتي العروض والضرب، أي يحذف

الثاني الساكن من «مُسْتَفْعِلُنْ» فتصير «مُتَفْعِلْ»، وتحول إلى «فَعُولُنْ»:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ

٣- المديد

يقول العروضيون إن بحر المديد يتكون من «فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ» أربع مرات ، أي أن صورته :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ

وهذا القول صحيح بحسب نظام الدوائر العروضية ، فالدائرة العروضية تنتج بحر المديد على الصورة السابقة . ولما لم يجدوا من الشعر العربي القديم ما يؤكد هذه المقولة ويسعفهم في تصديقها — عادوا فقالوا إن هذا البحر مجزوء وجوبًا ، أي تحذف منه «فاعلن» في آخر الشطرين الأول والثاني ، فتكون الصورة المستعملة هي :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ

وبوسعنا أن نقول إن بحر المديد تتألف وحدته التي تتكرر بنظام من ثلاث تفعيلات هي «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن» وهي تتكرر مرتين اثنتين في البيت ؛ مرة في الشطر الأول ومرة في الشطر الثاني .

ولهذا البحر ست صور تتوزع على ثلاث أعاريض وستة أضرب :

١ — الصورة الأولى:

عروضها صحيحة ولها ضرب واحد مثلها صحيح :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ

مثل :

يَا بَكْرُ أَنْشِرُوا لِي كُلِّيًّا	يَا بَكْرُ أَيْنَ أَيْنَ الْفَرَارُ
تِلْكَ شَيْئَانِ تَقُولُ لِبَكْرٍ	صَرَخَ الشَّرُّ وَبَانَ السَّرَارُ
وَبَنُو عَجَلٍ تَقُولُ لَقَيْسٍ	وَلَتِيمِ السَّلَاتِ سِيرُوا فَسَارُوا

تقطيع البيت الأول :

يَا لَبَكْرِنُ / أَنْشُرُو / لِي كُلَّيْنِ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
ومن ذلك :

يَا طَوِيلَ الْهَجَرِ لَا تَنْسَ وَصْلِي
يَا هِلَالاً فَوْقَ جِيدِ غَزَالِ
لَا سَلْتُ عَادِلَتِي عَنْهُ نَفْسِي
شَادِنُ يَرْهَى بِخَدِّ وَجِيدِ
وقول ابن المعتز :

رَوَّدِينَا نَائِلًا أَوْ عِدِينَا
خَبَّرَنِي كَيْفَ أَسْلُو وَإِنْ لَمْ
أَوْ أَرْيَحِنِي فَقِي الْمَوْتُ كُفٌّ
يَا هِلَالاً تَحْتَهُ عُصْنُ بَانِ
وقول تَابُطُ شَرًّا أَوْ ابْنِ أُخْتِهِ :

إِنَّ بِالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ
خَلَّفَ الْعِيبَ عَلَيَّ وَوَلَّى
ووراء الثَّارِ مِنِّي ابْنُ أُخْتِ
مُطَرِّقٍ يَرْشُحُ مَوْتًا كَمَا أَطْمَ
خَبَّرَ مَا نَابَنَا مَضْمِلٌ
بَزَنِي الدَّهْرُ وَكَانَ غَشُومًا
تقطيع البيت الأخير وكتابته عروضيًا :

بَزَزَن دُدْهُ / رُ وَكَ / نَ غَشُومَنُ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

يَا لَبَكْرِنُ / أَيْنَ أَيُّ / مَن لَفَرَاوُ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

وَاشْتِغَالِي بِكَ عَنْ كُلِّ شُغْلٍ
وَقَضِيًّا تَحْتَهُ دِغْصُ رَمْلٍ
أَكْثَرِي فِي حُبِّهِ أَوْ أَقْلِي
مَائِسٌ فَاقَ بِحُسْنٍ وَدَلَّ

قَدْ صَدَقْنَاكَ فَلَا تَكْذِبِينَا
أَرِ إِلَّا زَفَرَةً أَوْ أَيْنَنَا
وَاقْتُلِينِي مِثْلَ مَنْ تَقْتُلِينَا
أَيُّ ذَنْبٍ فِيكَ لِلْعَاشِقِينَ

لَقَتِينَا دُمُهُ مَا يُطْلُ
أَنَا بِالْعِيبِ لَهُ مُسْتَقِلُّ
مَصِيعُ عُقْدَتُهُ مَا تُحَلُّ
سَرَقَ أَفْعَى يَنْفُثُ السَّمَّ صِلُ
جَلَّ حَتَّى دَقَّ فِيهِهِ الْأَجَلُ
بِأَيْ جَارُهُ مَا يُذَلُّ

بِأَيِّينُ / جَارُهُو / مَا يُذَلُّو
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

٢ - الصورة الثانية:

عروضها محذوفة «فاعلاً» (والحذف هو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة) وضربها مقصور (والقصر هو حذف الساكن الأخير مما آخره سبب خفيف وإسكان ما قبله) فيصير «فاعلات» وتحول إلى «فاعلان» وصورة هذا البحر على هذا النمط:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَانْ

مثل:

لَا يَغُرُّنَّ امْرَأًا عَيْشُهُ كُلُّ عَيْشٍ صَائِرٌ لِلزَّوَالِ

تقطيعه:

لَا يَغُرُّنَّ / نَ مَرَّةً / عَيْشُهُ كُلُّ عَيْشٍ / صَائِرٌ / لِلزَّوَالِ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَانْ

ومن ذلك:

يَا وَمِضَّ الْبَرْقِ بَيْنَ الْغَمَامِ لَا عَلَيْهَا بَلْ عَلَيْكَ السَّلَامُ
إِنَّ فِي الْأَحْدَاجِ مَقْصُورَةً وَجْهَهَا يَهْتَكَ سِتْرَ الظَّلَامِ
تَحْسِبُ الْهَجَرَ حَالًا لَهَا وَتَرَى الْوَصْلَ عَلَيْهَا حَرَامَ
مَا تَأْسِيكَ لِدَارٍ خَلَتْ وَلِشَعْبٍ شَتَّ بَعْدَ التِّثَامِ
إِنَّمَا ذَكَرُكَ مَا قَدْ مَضَى ضَلَّةً مِثْلُ حَدِيثِ الْغَمَامِ

٣ - الصورة الثالثة:

عروضها محذوفة «فاعلاً» والضرب محذوف مثل العروض، فتكون صورة وزن البيت:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا

مثل:

اعْلَمُوا أَنِّي لَكُمْ حَافِظٌ شَاهِدًا مَا كُنْتُ أَوْ غَائِبًا

تقطيعه :

اغْلَمُوا أَنَا / نِي لَكُمْ / حَافِظُنْ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا

ومن ذلك :

عَاتِبْ ظَلْتُ لَهُ عَاتِبًا
مَنْ يُتَبُّ عَنْ حُبِّ مَعَشُوقِهِ
فَالهَوَى لِي قَدَرٌ غَالِبٌ
سَاكِنُ الْقَصْرِ وَمَنْ حَلَّهُ
رُبَّ مَطْلُوبٍ غَدًا طَائِبًا
لَسْتُ عَنْ حُبِّي لَهُ تَائِبًا
كَيْفَ أُعْصِي الْقَدَرَ الْغَالِبَ
أَصْبَحَ الْقَلْبُ بِكُمْ ذَاهِبًا

٤ - الصورة الرابعة :

عروضها محذوفة «فاعلا» وضربها أبتر (وهو الذي دخله البتر) والبتر هو اجتماع الحذف والقطع فتصير «فاعل» فوزن البيت :

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا
مَثَل :

إِنَّمَا الدُّلْفَاءُ يَأْفُوتَنَّهُ
أُخْرِجَتْ مِنْ كَيْسٍ دِهْقَانٍ
وَتَقْطِيعُهُ :

إِنَّمَا الدُّدْلُ / فَاءُ يَا / قُوتَتُنْ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلًا
ومن ذلك قول ابن عبد ربه :

أَيُّ تُفَّاحٍ وَرُمَّانٍ
أَيُّ وَرْدٍ فَوْقَ خَدِّ بَدَا
وَتَنْ يُعْبَدُ فِي رَوْضَةٍ
يُجْتَنَى مِنْ خُوطِ رِيحَانٍ
مُسْتَنِيرًا بَيْنَ سُوسَانٍ
صَيْغَ مِنْ دُرٍّ وَمَرْجَانٍ

مَنْ رَأَى الدَّلْفَاءَ فِي خَلْوَةٍ لَمْ يَسِرَّ الْحَدَّ عَلَى السَّرَّائِ
إِنَّمَا الدَّلْفَاءُ بِأَقْوَتَةٍ أُخْرِجَتْ مِنْ كَيْسٍ دَهْقَانِ

٥ - الصورة الخامسة:

عروضها محذوفة مخبونة «فِعْلًا» وضربها مثل العروض أي محذوف مخبون وصورة وزن البيت هي:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فِعْلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فِعْلُنْ

مثل:

لِلْفَتَى عَقْلٌ يَعِيشُ بِـ حَيْثُ تَهْدِي سَاقَهُ قَدَمُهُ

تقطيعه:

لِلْفَتَى عَقْلٌ / لُنْ يَعِيشُ / شُ يَهِي حَيْثُ تَهْدِي / سَاقُهُو / قَدَمُهُ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فِعْلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فِعْلُنْ

ومنه قول أبي نواس:

يَا كَثِيرَ النَّوْحِ فِي الدَّمَنِ لَا عَلَيْهَِا بَلْ عَلَى السَّكَنِ
سُنَّةُ الْعُشَّاقِ وَاحِدَةٌ فَإِذَا أُحْبِبْتَ فـَاَسْتَكَنِ
ظَنِّي مَنْ قَدْ كَلِفْتُ بِهِ فَهُوَ يُجَفُونِي عَلَى الظَّنِّ
رَشَاءً لَوْلَا مَلَاخِئُهُ خَلَّتِ الدُّنْيَا مِنَ الْفِتَنِ

وقوله:

لَا أَذُودُ الطَّيْرَ عَنْ شَجَرٍ قَدْ بَلَوْتُ الْمَرَّ مِنْ ثَمَرِهِ

وقوله:

غَيْرُ مَا سُوفِي عَلَى زَمَنِ يَنْقُضِي بِـَا هَمٍّ وَالْحَزَنِ

وقول عباس بن الأحنف:

يَا غَرِيبَ الدَّارِ عَنْ وَطَنِهِ
كُلَّمَا جَدَّ الْبُكَاءُ بِهِ
وَلَقَدْ زَادَ الْفُؤَادَ شَجًّا
شَقَّاهُ مَا شَفَّنِي فَبَكَى
وقول حافظ إبراهيم:

مَا هَذَا النَّجْمِ فِي السَّحَرِ
خِلَّتُهُ يَا قَوْمُ يُؤْنِسُنِي
يَا الْقَوْمِي إِنِّي رَجُلٌ
قَدْ سَهَّاهُ مِنْ شِلَّةِ السَّهَرِ
إِنْ جَفَانِي مُؤْنَسُ السَّحَرِ
أَفْنَتِ الْإِيَّامُ مُصْطَبِرِي

٦ - الصورة السادسة:

عروضها محذوفة مخبونة «فعلا = فعِلُنْ» وضربها أوتر «فَاعِلْ» ووزن البيت:
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ
مثل:

رُبَّ نَارٍ بِتْ أَرْمُقُهَا تَقْضِمُ الْهِنْدِيَّ وَالْغَارَا
تقطيعه:

رُبَّ نَارِنْ / بِتْ أَرْمُقُهَا تَقْضِمُ لِهِنْ / دِيَّ وَلْ / غَارَا
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ
ومثل قول الشاعر:

طَالَ تَكْذِيبِي وَتَضْصِدِي لَمْ أَجِدْ عَهْدًا لِمَخْلُوقِ
إِنَّ نَاسًا فِي الْهَوَى غَدَرُوا أَحْدَثُوا تَقْضَ الْمَوَائِقِ
لَا تَرَانِي بَعْدَهُمْ أَبَدًا أَشْتَكِي عِشْقًا لِمَعْشُوقِ

وقول ابن عبد ربه:

رَاذَنِي لـــــــوُؤْمُكَ إِضْرَارًا إِنَّ لِي فِي الْحَبِّ أَنْصَارًا
 طَارَ قَلْبِي مِنْ هَوَى رَشِيًّا لَوْ دَنَا لِلْقَلْبِ مَا طَارَا
 خُذْ بِكَفِّي لَا أُمُتْ غَرْقًا إِنَّ بَحَرَ الْحُبِّ قَدْ فَارَا
 أَنْصَحَتْ نَارُ الْهَوَى كِبِيدِي وَدُمُوعِي تُطْفِئُ النَّارَا

وخلاصة المديد أن له ست صور:

- ١ - الصورة الأولى : عروضها صحيحة وضربها صحيح :
 فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
- ٢ - الصورة الثانية : عروضها محذوفة وضربها مقصور:
 فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَانْ
- ٣ - الصورة الثالثة : عروضها محذوفة وضربها محذوف أيضًا :
 فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَا
- ٤ - الصورة الرابعة : عروضها محذوفة وضربها أبتَر:
 فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلْ
- ٥ - الصورة الخامسة : عروضها محذوفة مخبونة وضربها مثلها :
 فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ
- ٦ - الصورة السادسة : عروضها محذوفة مخبونة وضربها أبتَر:
 فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلْ

٤. الخفيف

بحر الخفيف من الأبحر الثلاثية الوحدة، أي أن وحدته التي تتكرر فيه بنظام مُكوّنة من ثلاث تفعيلات، هي: «فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ»، وهي تتكرر مرتين؛ مرة في الشطر الأول ومرة في الشطر الثاني. وصورة هذا البحر التامة هي:

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

مع ملاحظة أن تفعيلة «مستفعلن» في هذا البحر لا يدخلها الطي، وهو حذف الرابع الساكن، ولذلك يكتبها العروضيون «مستفع لن» فيكون ثاني أجزاء هذه التفعيلة «تَفْع» وتَدًا مفروقًا، والوند لا يدخله الزحاف فلا يحذف منه شيء.

وهذا البحر من البحور التي استخدمت بكثرة في الشعر الحديث، ويشيع فيه التدوير، أي اتصال شطري البيت بحيث ينتهي الشطر الأول بجزء من كلمة يكون جزؤها الآخر تابعًا للشطر الثاني.

ويستعمل الخفيف تامةً ومجزوءًا، وله عندما يكون تامةً ثلاث صور تتوزع على عروضين وثلاثة أضرب. وله عندما يستعمل مجزوءًا صورتان تتوزعان على عروض واحدة وضرابين.

١- الصورة الأولى:

تامة (عروضها صحيحة «فاعلاتن» وضربها صحيح مثلها) فيكون وزن البيت:

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

مثل:

حَلَّ أَهْلِي مَا يَنْ دُرْزَا فَبَادُو لَا وَحَلَّتْ عَلْوِيَّةٌ بِالسَّخَالِ

تقطيعه :

حَلَّلَ أَهْلِي / مَا بَيْنَ دُرٍّ نَابِدَاوُ (م) لَا وَحَلَلْتُ / عَلَوَيْتُنْ / بَسَسَخَالِي
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
(درنا وبادولا والسخال : أسماء مواضع)

ومن ذلك سينية البحري التي منها :
صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنُّ نَفْسِي
وَتَمَسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَنِي الدَّهْرُ
بُلُغْ مِنْ صُبَابَةِ الْعَيْشِ عِنْدِي
وَبَعِيدُ مَا بَيْنَ وَارِدِ رِفْهِ

تقطيع البيت الأول :

وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا / كَلِّ جِئْسِي
رُ الْتِمَاسًا مِنْهُ لِتَعْيِي وَنَكْبِي
طَفَّفَتْهَا الْيَامُ تَطْفِيفَ بَخْسِ
عَلَّيْ شُرْبُهُ وَوَارِدِ خَمْسِ

صُنْتُ نَفْسِي / عَمَّا يُدَنُّ / نَفْسِي
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
ومن ذلك سينية شوقي :

اَذْكُرَا لِي الصَّبَا وَإِيَّامَ أَنْبِي
صُورَتْ مِنْ تَصَوُّرَاتٍ وَمَسْ
سِنَّةٌ حُلُوءَةٌ وَلَذَّةٌ خَلِيسِ

اِخْتِلَافُ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي
وَصِفَا لِي مُلَاوَةٌ مِنْ شَبَابِ
عَصَفْتُ كَالصَّبَا اللَّعُوبِ وَمَرَرْتُ

تقطيع البيت الأخير :

سِتْنُ حُلٍّ / سَوْتَنَ وَلَذْ / ذَّةٌ خَلِيسِ
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
ومن ذلك قول المتنبي :

وَعَنَاهُمْ مِنْ أَمْرِ مَا عَنَانَا
هُ وَإِنْ سَرَّ بَعْضُهُمْ أَحْيَانَا
هِ وَلَكِنْ تَكْدَرُ الْإِحْسَانَا

صَحَبَ النَّاسُ قَبْلَنَا ذَا الزَّمَانَا
وَتَوَلَّوْا بِغَصَّةٍ كُلُّهُمْ مِنْ—
رَبِّمَا تَحْسِنُ الصَّنِيعَ لِيَالِي—

وَكَاثًا لَمْ يُرَضَّ فِينَا بَرِيْبُ الدَّ (م) هُرِ حَتَّى أَعَانَهُ مَنْ أَعَانَا
كُلَّمَا أَتَيْتَ الزَّمَانَ قَنَاءً رَكَّبَ الْمَرْءُ فِي الْقَنَاءِ سِنَانَا
وَمُرَادُ النَّفْوِسِ أَصْغَرُ مِنْ أَنْ نَتَعَادَى فِيهِ وَأَنْ نَتَفَانَى
غَيْرَ أَنَّ الْفَتَى يُبْلِقِي الْمَنَآيَا كَالْحَاتِ وَلَا يُبْلِقِي الْهُوَآيَا
وَلَوْ أَنَّ الْحَيَاةَ تَبْقَى لِحَيٍّ لَعَدَدْنَا أَضْلَلْنَا الشُّجْعَانَ

تقطيع البيت الأخير:

وَلَوْ نَزَلْ / حَيَاةً تَبْ / قَى لِحَيِّنِ لَعَدَدْنَا / أَضْلَلْنَ شُدْ / شُجْعَانَا
فَعِلَاتُنْ مُتَفَعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ مُتَفَعِلُنْ فَاِلَاتُنْ
ونلاحظ أن وزن التفعيلة الأخيرة هو «فالاتن» وهذا يسمى التشعيث ، وهو جائز في
الخفيف والمجثث .

٢ - الصورة الثانية:

تامة (عروضها صحيحة وضربها محذوف «فاعلا») ووزن البيت :

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَا
مثل :

لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تُمْ هَلْ آتَيْنَهُمْ أَمْ يَحُولُنْ مِنْ دُونِ ذَاكَ الرَّدَى
وتقطيعه :

لَيْتَ شِعْرِي / هَلْ تُمْ هَلْ / آتَيْنَهُمْ أَمْ يَحُولُنْ / مِنْ دُونِ ذَا / كَ الرَّدَى
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَا

وقد يدخل الخبن في الضرب فيصير «فَعِلَا» مثل :

إِنْ أُمْتُ مَيْتَةً الْمَحْيَيْنِ وَجَدَا وَفَوَّادِي مِنَ الْهَوَى حُرْقُ
فَالْمَنَآيَا مِنْ بَيْنِ آتٍ وَسَارِ كُلُّ حَيٍّ بِرَهْنَهَا غَلَقُ

تقطيع البيت الثاني :

فَلَمَنَايَا / مِنْ بَيْنِ ١٤ / تَنْ وَسَارِنْ
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
كُلُّ حَيْنٍ / بِرَهْنَهَا / غَلَقُوا
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلَا

٣ - الصورة الثالثة:

تامة (عروضها محذوفة «فاعلا» وضربها محذوف مثلها «فاعلا») وصورة البيت :
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَا
مثل :
إِنْ قَدَرْنَا يَوْمًا عَلَى عَامِرٍ نَنْتَصِفُ مِنْهُ أَوْ نَدَعُهُ لَكُمْ
وتقطيعه :

إِنْ قَدَرْنَا / يَوْمَنْ عَلَى / عَامِرِنْ
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَا
نَنْتَصِفُ مِنْهُ / هُوَ أَوْ نَدَعُ / هُوَ لَكُمْ
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَا

ومنه أيضًا مع دخول الخبن في الضرب المحذوف :

يَا غَلِيلاً كَالنَّارِ فِي كَيْدِي وَاغْتِرَابِ الْفَوَادِ عَنْ جَسَدِي
وَجُفُونًا تَذْزِي الدُّمُوعَ أَسَى وَتَبِيعِ الرُّقَادَ بِالسَّهَدِ
لَيْتَ مَنْ شَفَّنِي هَوَاهُ رَأَى زَفَرَاتِ الْهَوَى عَلَى كَيْدِي
غَادَةٌ نَارُخَ مَحَلَّتْهَا وَكَلَّتْنِي بِلُوعَةِ الْكَمَدِ
رُبَّ خَرَقٍ مِنْ دُونِهَا قَذَفَ مَا بِهِ غَيْرَ الْجِنِّ مِنْ أَحَدِ

تقطيع البيت الأخير:

رُبِّ خَرَقِنْ / مِنْ دُونِهَا / قَذَفِنْ
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلَا
مَا بِهِ غَيْرَ الْجِنِّ مِنْ / أَحَدِي
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلَا

٤ - الصورة الرابعة:

مجزوءة (وعروضها صحيحة وضربها صحيح مثلها) وصورة البيت :

فَاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

مثل :

لَيْتَ شِعْرِي مَاذَا تَرَى

تقطيعه :

لَيْتَ شِعْرِي / مَاذَا تَرَى

فَاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ومن ذلك

مَا لِلَّيْلِ تَبَدَّلَتْ

أَرْهَقْتَنَا مَلَامَةً

فَسَلَوْنَا عَنْ ذِكْرِهَا

تقطيع البيت الأول :

مَا لِلَّيْلِ / تَبَدَّلَتْ

فَاعِلاتُنْ مُتَفَعِّلُنْ

ومن ذلك أيضًا :

أَيُّهَا الرِّكْبُ سَلِّمُوا

وَتَقَضُّوا لُبَانَةً

خَرَجْتُ مَرْزُومَةً مِنَ الْ-

هَيِّ مَا كَتَّيْ وَتَزْ

تقطيع البيت الأخير :

هَيِّ مَا كُنْ / تَتِي وَتَزْ

فَاعِلاتُنْ مُتَفَعِّلُنْ

فَاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

أُمُّ عَمْرٍو فِي أَمْرِنَا

أُمُّ عَمْرٍو / فِي أَمْرِنَا

فَاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

بَعَدْنَا وَدَّ غَيْرِنَا

بَعْدَ إِضْحَاحِ عُذْرِنَا

وَتَسَلَّتْ عَنْ ذِكْرِنَا

بَعَدْنَا وَدَّ غَيْرِنَا

فَاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

وَقَفُّوا كَيْ تَكَلَّمُوا

وَتُحَيُّوا وَتَغْنَمُوا

بِحَرِّ رِيَا تَجْمَعُ

عُمُ أَنْبِيَّ لَهَا حُمُ

عُمُ أَنْبِيَّ / لَهَا حُمُ

فَاعِلاتُنْ مُتَفَعِّلُنْ

٥ - الصورة الخامسة:

مجزوءة (عروضها صحيحة وضربها مقصور، والقصر هو حذف السابع وإسكان ما قبله مما آخره سبب خفيف، فتتحول «مستفع لن» إلى «مستفعل» ويمكن تحويلها إلى «فعلون» فتكون صورة البيت:

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعُولُنْ

مثل:

كُلُّ خَطْبٍ إِنْ لَمْ تَكُـ نُوا غَضِبْتُمْ يَسِيرُ

تقطيعه:

كُلُّ خَطْبٍ / إِنْ لَمْ تَكُـ نُوا غَضِبْتُمْ / يَسِيرُ
فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعُولُنْ

ومن ذلك:

أَشْرَقَتْ لِي بُـدُورُ فِي ظَلَامٍ ثَنِيرُ
طَارَ قَلْبِي بِحُبِّهَا مَنْ لِقَلْبٍ يَطِيرُ
يَا بُدُورَا أَنَا بِهَا الدَّ هُرْعَانٍ أَسِيرُ (م)
إِنْ رَضِيتُمْ بِأَنْ أَمُـ تَ فَمَوِي حَقِيرُ

تقطيع البيت الثالث:

يَا بُدُورَنْ / أَنَا بِهَا دَهْرَعَانٍ / أَسِيرُ
فَاعِلَاتُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعُولُنْ

وخلاصة بحر الخفيف أن له خمس صور:

١ - الصورة الأولى: تامة (عروضها صحيحة وضربها مثلها):

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

٢- الصورة الثانية: تامة (عروضها صحيحة وضربها محذوف):

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَا

٣- الصورة الثالثة: تامة (عروضها محذوفة وضربها مثلها):

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَا فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَا

٤- الصورة الرابعة: مجزوءة (عروضها صحيحة وضربها صحيح):

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

٥- الصورة الخامسة: مجزوءة (عروضها صحيحة وضربها مقصور):

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعُولُنْ

٥ - السريع

بحر السريع من الأبحر الثلاثية الوحدة كذلك ، ووحدته تتكرر مرتين ، كل مرة في شطر . وبحسب نظام الدوائر كان يجب أن تكون وحدته هي «مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُفْعُولَاتُ» فتكون صورة البيت :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُفْعُولَاتُ

ولكن تفعيلة العروض «مفعولات» لا تأتي مطلقاً في الشعر العربي كاملة ؛ لأنه لا يوقف على حركة قصيرة في الشعر دون إشباع ، وقد تأتي في الضرب مع إسكان التاء .

ولهذا البحر استعمال في حالة تمامه ، ويأتي في هذه الحالة على أربع صور . ولا يستخدم هذا البحر مجزئاً ، بل يستخدم مشطوراً ؛ أي يذهب نصف البيت ، وله في هذه الحالة صورتان . فمجموع صور هذا البحر ست صور :

١ - الصورة الأولى :

عروضها مطوية (أي يحذف رابعها الساكن) مكسوفة (أي يحذف سابعها المتحرك) فتصير بذلك «مفعولات» إلى «مفعلا» وتُحول إلى «فاعِلُنْ» . وضربها مطوي (أي يحذف رابعه الساكن) موقوف (والوقف تسكين الحرف السابع المتحرك) فيصير الضرب «مفعلات» وتُحول إلى «فاعِلَانْ» وصورة البيت :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَانْ

مثل :

إِنَّ الثَّانِيْنَ وَبُلَّغَتْهَا قَدْ أَحْوَجَتْ سَمْعِي إِلَى تَرْجُمانْ

تقطيعه :

إِنَّ نَثْمًا / نِينَ وَبُلًا / لِيَغْتَهَا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فَاعِلُنْ

ومن ذلك قول شوقي :

هَلْ تَيَّمَّ الْبَسَانُ فُؤَادَ الْحَمَامِ
أَمْ شَفَّهُ مَا شَفَّنِي فَنَاشَنِي
يَهْزُهُ الْأَيْكُ إِلَى الْفِئَةِ
وَتَرَقَّدُ الذِّكْرَى بِأَحْشَائِهِ
كَذَلِكَ الْعَاشِقُ عِنْدَ الدُّجَى

تقطيع البيت الأخير:

كَذَلِكَ لِي/ عَاشِقُ عِنْدَ/ دَ دُجَى
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فَاعِلُنْ

ومن ذلك :

قَدْ يُدْرِكُ الْمَبْطِئُ مِنْ حَظِّهِ

تقطيعه :

قَدْ يُدْرِكُ لِي/ مَبْطِئُ مِنْ / حَظِّهِ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فَاعِلُنْ

وقول المتنبي :

مَا أَنَا وَالْحَمَرُ وَبَطِيخَةٌ
يَشْغَلُنِي عَنْهَا وَعَنْ غَيْرِهَا
وَكُلُّ نَجَلَاءٍ لَهَا صَائِكُ

تقطيع البيت الأول :

قَدْ أَحْوَجْتُ / سَمْعِي إِلَى / تَرْجُمَانٍ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فَاعِلُنْ

فَنَاحَ فَاسْتَبَكَنِي جُفُونَ الْغَمَامِ
مُبْلَبَلِ الْبَالِ شَرِيدَ الْمَنَامِ
هَزَّ الْفِرَاشِ الْمَذْنَفُ الْمُسْتَهَامِ
جَمْرًا مِنَ الشَّقِيقِ حَيْثُ الضَّرَامِ
يَا لِلْهَوَى مِمَّا يُثِيرُ الظَّلَامِ

يَا لِلْهَوَى / مِمَّا يُثِيرُ/ رُ ظَلَامِ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فَاعِلُنْ

والخيرُ قَدْ يَسْبِقُ جَهْدَ الْحَرِيصِ

والخيرُ قَدْ / يَسْبِقُ جَهْدَ/ لِي حَرِيصِ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فَاعِلُنْ

سَوْدَاءَ فِي قَشْرِ مِنَ الْخِيزُرَانِ
تَوَطَّيْتُ النَّفْسَ لِيَوْمِ الطَّعَانِ
يَخْضِبُ مَا بَيْنَ يَدَيِ وَالسِّنَانِ

مَا أَن وَلَدَ / خَمَرَ وَبَطَ / طِيحَتَنَ سَوْدَاءَ فِي / قَشِرْنَ مِنْ لَ / خَيْرُ رَانَ
مُسْتَعْلَنُ مُسْتَعْلَنُ فَاعِلُنَ مُسْتَعْلَنُ مُسْتَعْلَنُ فَاعِلَانُ

الصورة الثانية:

عروضها مطوية مكسوفة «فاعِلُنَ» وضربها مثلها مطوي مكسوف ، أي حذف رابعه
وسابعه فصار «فاعِلُنَ» . وصورة البيت :

مُسْتَعْلَنُ مُسْتَعْلَنُ فَاعِلُنَ مُسْتَعْلَنُ مُسْتَعْلَنُ فَاعِلُنَ

مثل :

هَاجَ الهوى رَسْمٌ بِذَاتِ الْغَضَا مُخْلَوْلُقٌ مُسْتَعِجِمٌ مُخْوِلُ

تقطيعه :

هَاجَ لهوى / رَسْمُنْ بِذَا / تِ لَغَضَا مُخْلَوْلُقُنْ / مُسْتَعِجِمُنْ / مُخْوِلُو
مُسْتَعْلَنُ مُسْتَعْلَنُ فَاعِلُنَ مُسْتَعْلَنُ مُسْتَعْلَنُ فَاعِلُنَ

من ذلك قول الشاعر:

تُنِيئُنِي عَيْنَاكَ أَنَّ الْوَلَدِي نَصْنَعُهُ مَهْرَلَةً مُحَرِّقَةً
وَأَنَّ مَا فِي عُمْرِنَا رَائِعٌ لَا تَلْبَثُ الْإِيَامُ أَنْ تَسَحَقَهُ
وَأَنَّنَا نَخْطُو إِلَى قِمَّةِ بَارِدَةٍ كَالْمَوْتِ مُسْتَعْلَقَهُ
مُسْكِينَةٍ أَلْفَاظُنَا تَرْتَمِي عَارِيَةً جَائِعَةً مُرْهَقَهُ
فِي كُلِّ لَفْظٍ كَذِبَةٌ أَفْسَدَتْ إِيقَاعَهُ وَرَغْبَةً مُطْرِقَهُ

تقطيع البيت الأخير:

فِي كُلِّ لَفْ / ظُنْ كَذِبَتُنْ / أَفْسَدَتْ إِيقَاعَهُو / وَرَغِبَتُنْ / مُطْرِقَهُ
مُسْتَعْلَنُ مُسْتَعْلَنُ فَاعِلُنَ مُسْتَعْلَنُ مُسْتَعْلَنُ فَاعِلُنَ

ومن ذلك قول حافظ إبراهيم في الحرب اليابانية الروسية :

أَسَاحَةً لِلْحَرْبِ أُمٌ مُحْشَرُ وَمَوْرِدٌ لِلْمَوْتِ أُمٌ كَوَثَرُ

وهذه جُنْدٌ أَطَاعُوا هَوَى
لِلَّهِ مَا أَقْسَى قُلُوبَ الْآلَى
غَيْرُهُمْ فِي الدَّهْرِ سُلْطَانُهُمْ
قَدْ أَقْسَمَ الْبَيْضُ بِصُلْبَانِهِمْ
وَأَقْسَمَ الصُّفَرُ بِأَوْتَانِهِمْ
فَمَادَتِ الْأَرْضُ بِأَوْتَادِهَا
تقطيع البيت الأول:

أَسَاحُتُنْ / لِلْحَرْبِ أَمْ / مُحْشَرُو
مُتَّفَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَأَعْلُنْ
وَمَوْرِدُنْ / لِلْمَوْتِ أَمْ / كَوَثَرُو
مُتَّفَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَأَعْلُنْ

٣ - الصورة الثالثة:

عروضها مطوية مكسوفة وضربها أضلَمَ (والصلَم هو حذف الوند المرفوق من آخر التفعيلة) أي أن «مفعولات» يحذف منها «لات» فيصير الضرب «مفعو» فتكون صورة البيت:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَأَعْلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُو
مثل:

قَالَتْ وَلَمْ تَقْصِدْ لِقِيلِ الْخَنَّا
مَهْلَنْ لَقَدْ أَبْلَغْتَ أَسْمَاعِي
تقطيعه:

قَالَتْ وَلَمْ / تَقْصِدْ لِقِي / لِ الْخَنَّا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَأَعْلُنْ
ومن ذلك:

هَلْ نَاشِدُ لِي بِعَقِيْقِ الْحِمَى
غُزَيًّا مَرَّ عَلَى الرِّكْبِ
أَفَلَتْ مِنْ قَانِصِهِ غِرَّةٌ
وَعَادَ بِالْقَلْبِ إِلَى السَّرْبِ
مَنْعَمٌ يَعْطِفُ مِنْهُ الصَّبَا
لِعَبِّ الصَّبَا بِالْغُصْنِ الرُّطْبِ

تَقْطِيعُ الْبَيْتِ الْأَوَّلِ :

هَلْ نَاشِدُنْ / لِي بَعْقِي- / قِ لِحْمِي
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
غَزَيِلُنْ / مَرَزَ عَلْ زُ / رَكْبِي
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولُ

٤ - الصورة الرابعة:

عروضها مخبولة (اجتمع فيها الخبن والطبي) مكسوفة، أي أن «مفعولات» حذف منها الثاني والرابع والسابع؛ فتصير «مَعْلًا» وتحول إلى «فَعْلُنْ»، ولها ضرب واحد مثلها، فتصير صورة البيت:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ
مثل:

النَّشْرُ مِسْكٌ وَالْوُجُوهُ دَنَا
نِيرٌ وَأَطْرَافُ الْأَكْفِ عَنَّمْ

تَقْطِيعُهُ :

أَنْشَرُ مِسْ- / كُنْ وَلِوُجُو- هُ دَنَا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ
ومن ذلك:

يَا صَاحِبَ الدُّنْيَا الْمَحِبِّ لَهَا
أَنْتَ الَّذِي لَا يَنْقُضِي تَعْبُهُ

تَقْطِيعُهُ :

يَا صَاحِبَ دُ- دُنْيَا لِمَحِب- بَ لَهَا
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ
ومن ذلك قول ابن عبد ربه:

شَمْسٌ تَجَلَّتْ تَحْتَ ثَوْبٍ ظُلْمٍ
ضَاقَتْ عَلَيَّ الْأَرْضُ مُذْ صَرَمْتُ
شَمْسٌ وَأَقْمَارٌ يَطْفَنَ بِهَا
سَقِيمَةُ الطَّرْفِ بِغَيْرِ سَقَمٍ
حَبْلِي فَمَا فِيهَا مَكَانٌ قَدَمٍ
طَوَفَ النَّصَارَى حَوْلَ بَيْتِ صَنَمٍ

تقطيع البيت الأخير:

سَمْسُنْ وَأَقْدُ/ سَارُنْ يَطْفُ/ سَنَ بِهَا طَوَّفَ نَنْصَا/ رَى حَوْلَ يَيْ/ تِ صَنْمُ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

٥ - الصورة الخامسة:

مشطورة موقوفة (الوقف تسكين السابغ المتحرك) وتكون العروض هي الضرب .
وصورة البيت هي :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَات

مثل :

يَا صَاحَ مَا هَاجَكَ مِنْ رَبِيعِ خَالٍ

تقطيعه :

يَا صَاحَ مَا/ هَاجَكَ مِنْ/ رَبِيعِ خَالٍ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَات

ومن ذلك قول العجاج :

هَاجَكَ مِنْ أَرْوَى كَرَسِ الْأَسْقَامِ
وَمَنْزِلِ بَالِ كَخَطِّ الْأَقْلَامِ
وَالدَّهْرِ يَهْوِي بِالْفَتَى فِي أَسْوَامِ
إِلَى تَقْضَى أَجَلٍ أَوْ إِهْـرَامِ
وَمِنْ عَنَاءِ الْمَرْءِ طُولُ التَّهْيَامِ

تقطيع البيت الأخير:

وَمِنْ عَنَا/ ءِ لِمَرْءِ طُولُ/ لُ تَتَهْيَامِ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَات

٦ - الصورة السادسة:

مشطورة مكسوفة ، وهي نفسها الضرب ، وصورة البيت هي :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَا

مثل :

يَا صَاحِبِي رَحِيْلِي أَقِلَّا عَذِي

تقطيعه :

يَا صَاحِبِي / رَحِيْلِي أَقِلْ/ -لا عَذِي

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَا

وهذه قد تلتبس بنوع من الرجز المشطور إذا كانت العروض مقطوعة «مُسْتَفْعِلْ» ، وقد سبقت الإشارة في بحر الرجز أن الخليل بن أحمد كان لا يعد هذا إلا من السريع ولا يعده من الرجز ، وعلى هذا يكون الضرب المقطوع هو نفسه المكسوف .

وخلاصة بحر السريع أن له ست صور :

١ - الصورة الأولى : تامة (عروضها مطوية مكسوفة وضربها مطوي) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُلَا مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُلَات

٢ - الصورة الثانية : تامة (عروضها مطوية مكسوفة وضربها مثلها) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُلَا مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُلَا

٣ - الصورة الثالثة : تامة (عروضها مطوية مكسوفة وضربها أصلم) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُو

٤ - الصورة الرابعة : تامة (عروضها مخبولة مكسوفة وضربها مثلها) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ

٥ - الصورة الخامسة : مشطور (عروضها موقوف والضرب هو العروض) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَات

٦ - الصورة السادسة : مشطورة (عروضها مكسوفة والضرب هو نفسه العروض) :

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَا

٦- المنسرح

بحر المنسرح كذلك من الأبحر الثلاثية الوحدة، وهذه الوحدة تتكرر مرتين في البيت؛ مرة في كل شطر، ووزن هذا البحر بحسب نظام الدوائر العروضية:

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ

وتفعيلة «مفعولات» تنتهي بحركة، ولهذا تُوقع دائماً في خطإ في أثناء التقطيع العروضي، وعلى من يقطع بيتاً من بحر المنسرح أن ينتبه إلى هذا، ويلاحظ أنها غالباً ما تأتي «مفعولات» مطوية فتصير «مفعلات».

ويستعمل هذا البحر تاماً ومنهوكاً، والمنهوك هو ما ذهب ثلثاه، أي أن الباقي منه تفعيلتان فقط.

وللمنسرح التام صورتان تكون العروض فيها مطوية:

الصورة الأولى:

عروضها مطوية وضربها مثلها، فتكون صورة البيت:

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ

وتحول «مستعلن» إلى «مفتعلن»

مثل:

مَنْ لَمْ يَمِثْ عَبْطَةً يَمِثْ هَرَمًا المَوْتُ كَأْسُ والمرءُ ذَائِقُهَا

وتقطيعه:

مَنْ لَمْ يَمِثْ / عَبْطَتْنِ يَ / مِثْ هَرَمَنْ المَوْتُ كَأْ / سُنْ وَلِرْءُ / ذَائِقُهَا

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ

ومن ذلك قول عنترة :

مَنْ يُسَقِّ بِمَسْكِ وَبَارِدِ خَصِرٍ

تقطيع البيت :

مَنْ يُسَقِّ بَعْدَ / لِنَامِ / رِيْقَتَهَا
مُسْتَقْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ

ومن ذلك :

وَصَاحِبٍ كَانَ لِي وَكُنْتُ لَهُ
وَكَانَ لِي مَوْئِسًا وَكُنْتُ لَهُ
كُنَّا كَسَاقٍ تَسْعَى بِهَا قَدَمٌ
حَتَّى إِذَا دَانَتْ الْحَوَادِثُ مِنْ
أَحْوَلْ عَنِّي وَكَانَ يَنْظُرُ مِنْ

تقطيع البيت الثالث :

كُنَّا كَسَا / قِنْ تَسْعَى بِـ / هَا قَدَمُنْ
مُسْتَقْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ

٢ - الصورة الثانية:

عروضها مطوية وضربها مقطوع «مستفعل» فتكون صورة البيت :

مُسْتَقْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ

مثل قول ابن الرومي :

لَوْ كُنْتُ يَوْمَ الْفِرَاقِ حَاضِرَنَا
لَمْ تَرَ إِلَّا دُمُوعَ بَاكِئَةٍ
كَأَنَّ تِلْكَ الدُّمُوعَ قَطْرُ نَدَى

تقطيع البيت الأول :

وَهُنَّ يُطْفِئْنَ لَسُوعَةَ الْوَجْدِ
تُسْفَحُ مِنْ مَقْلَةٍ عَلَى حَادٍ
يَقْطُرُ مِنْ نَارِ جِسِّ عَلَى وَرْدٍ

لو كُنْتَ يَوْ / مَ لِفِرَاقٍ / حَاضِرَنَا وَهُنَّ يَطُ / فِينَ لَوَعٍ / لَوَجِدِي
مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلْ

ويلاحظ أن هذا البحر لا يجتمع في عروضه وضربه الطيُّ والخبن ، بل يتعاقبان ، فإما أن تكون العروض مطوية أو مخبونة ، لأنها لو اجتمعا فيها وقبلها مفعولات وهي آخرها حركة لاجتمعت خمس حركات ، وهذا لا يرد في الشعر . والأكثر أن تكون العروض مطوية .

٣ - الصورة الثالثة:

منهوكة ، والعروض موقوفة (والعروض هي الضرب) فتكون صورة البيت :

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ

مثل :

صَبْرًا بَنِي عَبْدِ الدَّارِ

٤ - الصورة الرابعة:

منهوكة ، وعروضها مكشوفة (والكشف هو حذف السابع المتحرك ، مما آخره وتد مفروق) . فتكون صورة البيت :

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَا

مثل

وَيْلُ أُمَّ سَعْدٍ سَعْدَا

وخلاصة المنسرح أن له أربع صور:

١ - الصورة الأولى : تامة (عروضها مطوية وضربها مثلها) :

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلْ

٢- الصورة الثانية : تامة (عروضها مطوية وضربها مقطوع) :

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِل

٣- الصورة الثالثة : منهوكة (عروضها موقوفة والعروض هي الضرب) :

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ

٤- الصورة الرابعة : منهوكة (عروضها مكشوف وهي الضرب) :

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ

٧. المجتث

هذا البحر من البحور الثنائية الوحدة، وحدته هي «مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ» وتكرر مرتين في البيت. ولكنه بحسب نظام الدوائر يجب أن يكون:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ولذلك يقول العروضيون عنه إنه مجزوء وجوبًا.

ولهذا البحر صورة واحدة هي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومن ذلك:

البَطْنُ مِنْهَا خَمِيصٌ وَالْوَجْهُ مِثْلُ الْهَلَالِ
وَالْخَصْرُ مِنْهَا نَحِيلٌ وَالْجِيدُ مِثْلُ الْغُرَالِ
قَدْ رَقَّ جِسْمِي عَلَيْهَا حَتَّى غَدَا كَالْخِلَالِ

تقطيع البيت الأول:

البَطْنُ مِنْ- / -هَا خَمِيصُنْ وَلِوَجْهِ مِثْل- / لْ هَلَالِي
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومستفعلن في هذا البحر لا يحذف منها الرابع الساكن.

ومن نماذجه:

تُذْنِيكَ زورُ الْأَمَانِي مَنِّي وَتَنَائِي طِلَابَا
وَأُسْتَهِي فِيكَ ذَنْبَا أَثْنِي عَلَيْهِ الْعِتَابَا
حَتَّى إِذَا كَانَ ذَنْبٌ فَتَحْتُ لِلْعُذْرِ بَابَا

تقطيع البيت الأول:

تُذْنِكُ زو/ رُ لَأْمَانِي
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

ومن ذلك أيضًا:

فِي قَرِيَّتِي حَيْثُ يَغْفُو
وَحَيْثُ يَنْهَلُ حُبِّي
فَرَشْتُ أَهْدَابَ عَيْنِي
أَجْتَا حُهَا مِلءَ شَوْقِي
وَذِكْرِيَّاتٍ تَلَوْتُ
وَأَلْفُ أَمْسٍ غَرِيبٍ
لِيَحْضُدَ اللَّيْلَ شَكْوَى

تقطيع البيت الأخير:

لِيَحْضُدَ ل/ لَيْلَ شَكْوَى
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

مُنِّي وَتَنُ/ سَأَى طِلَابَا
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

أَبِي وَأُمِّي تُرَابَا
عَلَى ثَرَاهَا سَحَابَا
عَلَى الدُّرُوبِ قَبَابَا
دُجَى وَطِينَا وَغَابَا
عَلَى يَدَيِ أَشْرَابَا
يَدُقُّ بَابَا فَبَابَا
وَرِغْشَةً وَاغْتِرَابَا

وَرِغْشَتُنْ / وَغْتِرَابَا
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

٨. المختضب

وصورته على النحو الآتي :

مَفْعُولاتُ مُسْتَفْعِلُنَّ مَفْعُولاتُ مُسْتَفْعِلُنَّ
ولابد في مستفعلن أن تكون «مفتعلن» أي مطوية ، ويكثر جدًا في «مفعولات» أن تكون «مفعلات» مثل :

هَلْ لَدَيْكَ مِنْ فَرَجٍ	يَا مَلِيحَةَ الدَّعَجِ
قَدْ غَرِقْتُ فِي لُجَجٍ	عَازِلِي حَسْبُكُمْ
إِنْ هَوْتُ مِنْ حَرَجٍ	هَلْ عَلَيَّ وَيْحُكُمْ
	تقطيع البيت الأول :
هَلْ لَدَيْكَ / مِنْ فَرَجِي	يَا مَلِيحًا / لَةً دَدَعَجِي
مَفْعَلَاتُ مُفْتَعِلُنَّ	مَفْعَلَاتُ مُفْتَعِلُنَّ
	ومن ذلك قول أبي نواس ^(١) :

يَسْتَخِفُّهُ الطَّرَبُ	حَامِلُ الْهَوَى تَعَبُ
لَيْسَ مَا بِهِ لَعَبُ	إِنْ بَكَى يَحِقُّ لَهْ
وَالْمُحِبُّ يَنْتَحِبُ	تَضْحَكِينَ لَا هَيْهَةَ
صَحَّتِي هِيَ الْعَجَبُ	تَعْجَبِينَ مِنْ سَقَمِي
مِنْكَ عَمَادِي سَبَبُ	كُلَّمَا انْقَضَى سَبَبُ

(١) ديوانه : ٢٢٧ .

٩. المضارع

وصورته هي :

مَفَاعِيلُنْ فَاعِلَاتُنْ مَفَاعِيلُنْ فَاعِلَاتُنْ
ولا بد في «مفاعيلن» أن تكون «مفاعيلُ» مثل :

دَعَانِي إِلَى سَعَادَا دَوَاعِي هَوَى سَعَادَا

وتقطيعه :

دَعَانِي / إِلَى سَعَادَا دَوَاعِي هَوَى / سَعَادَا
مَفَاعِيلُ فَاعِلَاتُنْ مَفَاعِيلُ فَاعِلَاتُنْ

وأود أن أقول بعد هذا إن نغمة أي بحر لا تثبت في ذهن الدارس إلا بعد كثير من المراتبة والممارسة وقراءة الشعر المتصلة الصحيحة التي تتذوق نغمته وموسيقاه .

الفصل الثالث
قصيدة التفويلة
«الشعر الحر»

البناء العروضي للشعر الحر:

الشعر الحر هو ذلك اللون الحديث من الشعر الذي ظهر في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، مختلفاً عن الشعر القديم. وكان أول من كتب هذا اللون: الشاعران العراقيان بدر شاكر السياب ونازك الملائكة. وكانت قصيدة «الكوليرا» للشاعرة نازك الملائكة أول قصيدة نُشرت من هذا الشعر، وكان ذلك في سنة ١٩٤٧ وفيها تقول:

طلع الفجرُ
أصغ إلى وقع خُطى الماشينِ
في صمتِ الفجر، أصغ، انظر ركب الباكينِ
عشرة أمواتٍ عشرونا
لا تُحصِ، أصغ للباكِنا
اسمع صوتَ الطفل المسكينِ
موتى، موتى، ضاع العددُ
موتى، موتى، لم يبقَ غدُ
في كل مكان جسد يندبه محزونُ
لا لحظة إخلاء لا صمتُ
هذا ما فعلتُ كفُّ الموتِ

وفي الشهر نفسه من السنة نفسها ، ظهرت قصيدة أخرى للشاعر بدر شاكر السياب .

ومن رواد هذا الشعر الأوائل في مصر: صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي . ومن بعدهما أمل دنقل وفاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة .

وقد أثار هذا الشعر في الخمسينيات والستينيات ثورة كبرى بين أنصار القديم والحديث ، وكان من أهم من تعرض له الكاتب الكبير عباس محمود العقاد الذي هاجمه هجوماً عنيفاً ، وكان يكتب على القصائد الحرة التي يتقدم بها أصحابها للمجلس الأعلى للفنون والآداب : «يحول إلى لجنة النشر للاختصاص» .

وفي يناير سنة ١٩٦٤ ، قبل أن يرحل عن عالمنا بشهرين فقط لخص رأيه في هذه القضية قائلاً : «أما التفعيلة ، فليست وزناً يقام عليه عمود الشعر لأنها كلمة لا تتميز من كلمة في اللغة ، وما من كلمة تنطق بها إلا وهي ذات وزن وتفعيل ، بين الفعل والتفعيل والافتعال والاستفعال والمفاعلة والانفعال إلى غير نهاية . وإنما تأتي الأوزان من البحور ، وتأتي البحور ومجزئاتها على أنماط الموشحات في متسع من القول لا يضيق به شاعر مطبوع ، فلا حاجة إلى إلغاء عمود الشعر إلا أن يكون الغرض هدمًا في صورة التجديد المزعوم»^(١).

ثم يعلن خلاصة رأيه في الجديد بأن «القواعد» غير «القيود» ؛ فالقواعد لا غنى عنها في كل فن من الفنون ، ولو كانت فنون الألاعيب ، والقيود هي التي تحجر على اللسان والوجدان ، ويحق للخارج عليها أن يسمى طالب تحرير وتجديد .

وقد صمد أنصار الشعر الحر إلى أن رسخت دعوتهم ، واعترفت الأوساط الأدبية والمؤسسات الرسمية بهذا اللون الجديد . وقد كانت هناك دوافع ثقافية فكرية مختلفة وراء نشأة هذا الشعر ، منها ما يرجع إلى نزعات التجديد في الشكل العروضي للقصيدة العربية نفسها ، كالذي تمثل في اختيار بعض الأوزان القصيرة واستحداث بعضها الآخر

(١) عباس محمود العقاد ، رأيي في الشعر (مجلة الشعر ، العدد الأول ، يناير ١٩٦٤) .

واستدراكه على الخليل بن أحمد، وظهور الموشحات ولها نظامها العروضي الذي يختلف عن نظام القصيدة القديمة. ومنها ما يرجع إلى تأثر الشاعر العربي بالتجديد الذي حدث في موسيقى القصيدة الغربية على أيدي الرمزيين على وجه الخصوص^(١).

ولا نريد أن نعرض هنا للدوافع والأسباب التي دفعت إلى وجود هذا الضرب من الشعر بقدر ما نريد أن نرصد أهم سماته العرضية؛ لأن هناك كثيرًا ممن يرفضون هذا اللون الجديد ما يزالون يعتقدون أنه غير موزون، ويعدونه دخيلًا على الشعر.

وأود أن أشير إلى أن هناك اتجاهين مختلفين في النظرة إلى هذا الشعر:

أولهما: يعتقد أصحابه أن هذا الشعر محكوم عليه بالوهن، وأنه لن يزدهر طويلاً. ومن المدهش حقاً أن واحدة من رواده الأوائل، وهي الشاعرة نازك الملائكة، تنبأت في مطالع الحركة الجديدة بأن شعراء غير موهوبين موهبة كافية سوف يكتبون من هذا الشعر الحر، وسوف يؤدي ذلك إلى المساعدة على ضعف هذه الحركة وعدم ازدهارها. ثم عادت فتنبأت بعد ذلك بسنوات بأن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر في السنين القادمة، ولنسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الأولى^(٢). على أن ذلك لا يعني - من وجهة نظرها - أنها ستموت، وإنما سيبقى الشعر الحر قائماً ما قام الشعر العربي، وما لبثت العواطف الإنسانية.

والآخر: هناك اتجاه آخر يرى أن الشعر الحر مرحلة انتقالية من نظام الشعر القديم إلى مرحلة يعتمد فيها الشعر العربي على «النبر»، فيصبح شعراً نبرياً مثل الشعر الإنجليزي. ويؤمن بهذه الدعوى الدكتور محمد النويهي، ويشرحها في كتابه «قضية الشعر الجديد». ويرى أن بحر المتدارك هو المدخل الانتقالي المناسب لهذا اللون الجديد الذي لم يظهر بعد. ولذلك يعيب على نازك الملائكة تشددتها في وضع قواعد للشعر الحر ومحاولة تكبيله وتقييده، ويرى أن لا بأس على الشعراء إطلاقاً في قول ما يريدون

(١) انظر د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ١٧٣ - ١٧٨، ونازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٣٧ وما بعدها.

(٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ٤٩.

بالطريقة المنطلقة تلك حتى يصلوا إلى «الشعر النبوي»، ولذلك أيضًا يؤثر تسميته «الشعر المنطلق» لا الشعر الحر.

والملاحظ في هذه الأيام أن هناك نوعًا من التراجع في الشعر الحر، ومحاولة العودة لنظام التقفية كما في الشعر القديم عند كثير من الشعراء، بعد أن اجتذبت الحركة الجديدة شعراء كبارًا مثل الشاعر محمود حسن إسماعيل. ويساعد هذا الانحسار وجود بعض الشعراء في العالم العربي كله الذين لا يزالون صامدين أمام هذه الحركة لا يستجيبون لها. ويساعد على ذلك أيضًا أن هناك عددًا آخر من الشعراء الذين لم يتمرسوا بكتابة الشعر القديم وليست لديهم تقاليد، فكتبوا من الجديد أول ما كتبوا، فضعفت قصائدهم فضلًا عن نقصان موهبتهم الشعرية أصلاً. ويساعد على ذلك أيضًا انحسار الشعر عامة أمام ألوان الفنون الأخرى، وذلك لفقدان القراءة والتثقيف من خلال الكتاب، وهذه في حقيقة الأمر قضية قومية يجب التحرك لها والاهتمام بها. ويساعد على ذلك أيضًا ذلك الغموض الذي شاع في الشعر الحر بحيث ساعد على انصراف المتلقين عنه وعدم اهتمامهم به في كثير من الأحيان. وعلى أية حال، هذه قضية أخرى.

وإذا أردنا تسمية دقيقة للشعر الحر؛ فإنه يمكننا أن نختار التسمية التي تسميه «شعر التفعيلة»؛ فهذه التسمية قد تكون قريبة جدًا من الصواب لأنها تصف نظامه العروضي وصفًا فيه كثير من الدقة، وذلك لأن تسميته بالشعر الحر قد أسهمت في جعل بعض الناس يظنون أنه انفلت من كل نظام.

وفي مقابل هذا يمكن أن يطلق على الشعر القديم «شعر البيت». فكما أن القصيدة الحرة تعتمد على «التفعيلة» وحدة للقياس، تعتمد القصيدة القديمة على البيت وحدة للقياس أيضًا، وذلك أن كل بيت في القصيدة القديمة لا بد أن يكون متساويًا مع الأبيات الأخرى. فمثلاً، في أبيات أبي العميش الآتية:

كنت مشغوفًا بكم إذ كنتم	دوحة لا يبلغ الطير ذراها
وإذا مدت إلى أغصانها	كف جان قطعت دون جناها

فترأخى الأمر حتى أصبحت	هملاً يطمع فيها من يراها
لا يـراني الله أرعى روضة	سهلة الأكناف من شاء رعاها
لا تظنوا بي إليكم رجعة	كشف التجريب عن عيني عماها
وصبابت الهوى أولها	طمع النفس وهذا منتهاهها

نجد أن كل بيت فيها متساوٍ تمامًا مع البيت الذي قبله والذي يليه في نظامه وترتيب مقاطعه الصوتية وتفعيلاته العروضية غير بعض الزخافات المسموح بها في الشعر، وهي تتمثل في تقصير بعض المقاطع الطويلة فحسب . وإذا عددنا المقاطع الصوتية فسوف نجد أن كل بيت منها مكون من ثلاثة وعشرين مقطعاً صوتياً موزعة بطريقة معينة تكون التفعيلات :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وتقصير المقطع الطويل — وهو المقطع الأول في فاعلاتن — لا يقدح في الحكم بالتساوي ، لأن هذا التقصير يُجبر في إنشاد الشعر فلا يؤثر على الكمية الصوتية للبيت ، ومن هنا لا يؤثر على الكمية الزمنية التي يستغرقها إنشاد البيت الواحد ، ولذلك لا يختل الوزن ويصبح الحكم بتساوي الأبيات قائماً . وهذا هو الذي يجعل البيت هو الوحدة العروضية للقصيدة القديمة ، وهذه الوحدة تتكرر في القصيدة الواحدة .

أما في الشعر الحر، أو إن شئت شعر التفعيلة ، فإن حريته تتمثل في ثلاثة أشياء من حيث الشكل ، هي :

أولاً : تحرر الشعر الحر من الالتزام بعدد معين من التفعيلات في البيت الواحد ؛ فليس في الشعر الحر شطران للبيت ، بل البيت سطر واحد قد يكون مكوناً من تفعيلة واحدة أو اثنتين أو ثلاث أو أربع أو أكثر .

وقد حاولت نازك الملائكة أن تقيد «السطر» بالأ يزيد في عدد تفعيلاته عن العدد المقرر للبيت في القصيدة القديمة . فإذا كانت القصيدة من بحر الكامل مثلاً ، وتفعيلته هي «متفاعلن» ، فإن السطر في الشعر الحر ينبغي ألا يزيد على ست تفعيلات ؛ لأن

نظام العروض الخليلي يحتم عليه ذلك في الشعر القديم . ولكن هذه المحاولة قوبلت باعتراض كبير، ولم يلتزم بها الشعر على كل حال . ولذلك ، نجد السطر يتضمن عددًا كبيرًا من التفعيلات ، بل إن بعضهم يغالي فيجعل المقطع كله بيتًا واحدًا بحيث يُقرأ كله دفعة واحدة ، وإذا وقف في وسطه فلا يكون الوقف شعريًا ، ولكنه وقف اضطراري لالتقاط النفس ، وهذا الملمح الأخير من الظواهر التي استحدثت أخيرًا في الشعر الحر.

في قصيدة «العائد» لصلاح عبد الصبور^(١) يقول فيها :

١ - طفلنا الأول قد عاد إلينا

٢ - بعد أن تاه عن البيت سنينا

٣ - عاد خجلان حيًّا وحزينا

٤ - فتلمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعشة الأولى الجينا

٥ - وتعرفنا عليه

٦ - وبكى لما بكينا في يديه

٧ - وارتمى بين ذراعينا وأغفى مطمئنًا وغفونا

٨ - وتكسرنا على عينيه ظلا

٩ - وتمجدنا على مبسمه المزموم أنفاسًا نديات وطلا

١٠ - واستدرنا حوله

١١ - شفقًا أسمر من حول هلال نائم في قلبنا

في هذا المقطع الأول من القصيدة (وقد رُفِّمت الأبيات) تلاحظ أن البيت الأول ثلاث تفعيلات من فاعلاتن ، والثاني والثالث كذلك ، ولكن البيت الرابع ست تفعيلات ، يليه الخامس مكونًا من تفعيلتين ، والسادس من ثلاث ، والسابع من خمس ، والثامن

(١) ديوان أقول لكم ، ٣٩ .

من ثلاث، والتاسع من ست، والعاشر من تفعيلتين، والحادي عشر من خمس تفعيلات. فعدد تفعيلات كل بيت على الترتيب هو:

٥-٢-٦-٣-٥-٣-٢-٦-٣-٣-٣

وتفعيلة «فاعلاتن» تكون بحر الرمل، ومنه أبيات أبي العميثل السابقة. ولا توجد قصيدة من بحر الرمل في القديم تتكون أبياتها من خمس تفعيلات أو من ثلاث تفعيلات أو من تفعيلتين، ولكن هذا مظهر من مظاهر التحرر العروضي في الشعر الحر.

وفي قصيدة بعنوان «من السجلات العسكرية» للشاعر حامد طاهر^(١)، تجدها تتألف وحدتها من «متفاعلن»، أي أن القصيدة من بحر الكامل، ولكن البيت استطال فيها فشمل المقطع كله، وسوف أنقل منها أربعة مقاطع:

الريح تعزف في ضلوعك غنوة الأفق البعيد،

وأنت منكفىء تعد رصاص مدفعك العنيد،

وقد تألق في محارك البريق،

وأطرقت أنفاسك المتلاحقات إلى المدى . .

تشتتم رائحة العدو،

وتستشيط أسى إذا مر المساء بغير زاد

ويمر قائدك الحبيب عليك، تسأله

- متى تتحركون؟

وأنت نازر للجواب،

فلا يجيئك منه غير إشارة خرساء تعلن الانتظار

(١) ديوان حامد طاهر ١٩٦٦.

«ألا هلاكًا لانتظارك»

ثم يُحطرك زميلك بأن نوبتك انتهت

* * *

وتعود ترقد تاركًا عينيك تسرحُ في السماء ،

تشاهد الحدأ التي تعلو وتهبط

كم يريحك أن تعانق ذكريات صباك

حين أهبّت يومًا بالرفاق ليرفعوك إلى هنالك ،

حيث قلب العش والحدأ الصغيرة ،

كيف لم تعلم بأنك حينها أطلقتها كانت ستنمو ،

ثم ها هي في السماء الآن ترقب مصرعك

* * *

وتركت أملك منذ شهر ،

كان عنف الداء قد أودى بنضرتها ، وأسلمها الفراش

تظل تسعلُ لم يعد يشفي الدواء ،

وحينها ودعتها أحسستُ أن دموعها كانت بلون الثلج

قلت لأختك المخطوبة : اهتمي بها

سألتك أن تبقى قليلًا ،

- لم يعد في الوقت متسع

وللمت الحقيقية في هدوء

* * *

كل مقطع من هذه المقاطع الأربعة يعد بيتًا واحدًا برغم كتابته على عدة أسطر لأنه لا يمكن كتابته على سطر واحد، وقد حرص الشاعر من الناحية الكتابية على وضع الحركة الإعرابية على الكلمة التي في آخر السطر، ووضع فاصلة، وهذا من جانبه يشير إلى أن البيت لم ينته وعلى القارئ أن يستمر، ثم إن التفعيلة لا تنتهي آخر السطر مطلقًا إلا مرة واحدة في آخر السطر الرابع من المقطع الأول وآخر السطر الخامس من المقطع الرابع فقط، ومن هنا كان البيت الأول (وهو المقطع الأول) من القصيدة مكونًا من إحدى وعشرين تفعيلة، وجاء البيت الثاني في ثماني عشرة تفعيلة، وجاء البيت الثالث في سبع وعشرين تفعيلة، وجاء البيت الرابع في ست وعشرين تفعيلة.

ثانيًا: تحرر الشعر الحر أو شعر التفعيلة من الالتزام بالقافية، فلم يعد كالشاعر القديم مطالبًا بها حسب نظامها في كل بيت، بل إن الشاعر الذي يكتب من الشعر الحر لا يرى ذلك ضروريًا أو أمرًا واجبًا. وأصبح أمر القافية متروكًا للشاعر نفسه وتجربته، فقد يجيء بها، وقد يلزم نفسه بنظام معين يصنعه هو لها، وقد يتحرر منها. ففي قصيدة صلاح عبد الصبور «إلى أول مقاتل قبل تراب سيناء»^(١) نراه قد التزم القافية، يقول (ولاحظ الكلمات التي تحتها خط):

تُرى ارتجفت شفاهك عندما أحسست طعم الرمل والحصباء

بطعم الدَّمع مبلولًا

وماذا استطعمت شفتاك عند القبلة الأولى

وماذا قلت للرمل الذي ثرثر في خديك أو كفيك حين انهرت تسبيحًا وتقبيلاً

وحين أراق في عينيك شوقًا كان مغلولا

ومد لعشقتك المشبوب ثوب الرمل محلولا

وبعد أن ارتوت شفتاك

(١) صلاح عبد الصبور: الإبحار في الذاكرة ١٥.

تُراك كشفت صدرك عاريًا بالجرح مطلولا

دمًا ومسحته في صدرك العريان

وكان الدمع والضحكات مجنونين في سيماك

وكنت تبث ، ثم تعيد لفظ الحب مذهولا

* * *

ترى أم كنت مقتصدًا كأنك عابد متبتل يستقبل النفحات

ويبقى السرُّ طيَّ القلب مسدولا

ترى أم كنت ترخي في حبال الصبر حتى تسعد الأوقات

لحين تطول كفك كل ما امتدت عليه الشمس والأمداء

وتأتي أمسيات الصفو والصبوات

يكون الحب فيها كاملاً والود مبذولا

تنام هناك بين ضلوعها ويدوب فيك الصمت والأصداء

ويبدو جسمها الذهبي متكئًا على الصحراء

يكون الشاهدان عليكما ألنجم والأنداء

ويبقى الحب للآباد موصولا

فقد تكررت القافية الأساسية هنا في هذه القصيدة ، وهي اللام المطلقة المفتوحة التي تسبقها واو المد ، عشر مرات في القصيدة ، وهناك قوافٍ جانبية أخرى «الخصباء ، والأمداء ، والصحراء ، والأنداء» خمس مرات ، وهناك قافية التاء الساكنة المسبوقة بالألف : «النفحات ، والأوقات ، والصبوات» ثلاث مرات ، ثم الكاف المسبوقة بالألف : «شفتاك ، سيماك» وقد تكررت مرتين ، وبقي بيت واحد لم تتردد قافيته ، وهو :

دمًا ومسحته في صدرها العريان

حيث لم ترد هذه القافية إلا مرة واحدة فقط ، ففي القصيدة الواحدة خمسة أنواع من القوافي تدرجت على هذا النحو:

اللام المطلقة المردفة بالواو، مثل «مبلولا» عشر مرات .

الهمزة المقيدة المردفة بالألف ، مثل «الحصباء» خمس مرات .

التاء المقيدة المردفة بالألف ، مثل «النعيمات» ثلاث مرات .

الكاف المقيدة المردفة بالألف ، مثل «شفتاك» مرتين .

النون المقيدة المردفة بالألف ، مثل «العريان» مرة واحدة .

وليس بين حروف الروي (اللام والتاء والهمزة والكاف والنون) تقارب صوتي ، لكن إرداف هذه القوافي غير القافية الأصلية بالألف قرَّب بينها ، وخاصة أن حرف الروي ساكن بحيث يجعل سكونه صوت المد بالألف أكثر وضوحًا ؛ لأن الصوت المسكن بعدها لا يظهر بوضوح ، وتتلقي الأذن هذه القوافي الإحدى عشرة بطريقة واحدة يكون المد فيها أظهر ما فيها ، وهي بهذا تكاد تتعادل مع القوافي العشر المتفقة .

وتوافق القوافي في هذه القصيدة يعطيها إحساسًا بالتماسك ويضيف إليها أبعادًا جديدة يختلط فيها الفرح بالأسى ، والنشوة بالحزن . وقد اختار الشاعر لقصيدته هذا النظام من القوافي ، ولم يفرضه أحد عليه ، ولكنه استجاب في بناء القصيدة لإحساسه الخاص وذوقه الخبير المدرب .

ولا يمكن أن نصوغ نظامًا معينًا لورود القافية ، وهذا متروك لإحساس الشاعر الخاص بالموسيقى ، فقد يكثر منه ، وقد يقل ، وقد يراوح بين أكثر من قافية في القصيدة الواحدة . وقد يكتب بعض الشعراء قصائد دون أن تكون بها قافية واحدة على الإطلاق ، ويكون ذلك مقصودًا من الشاعر بقصد الإيجاء بدلالات معينة تفرضها تجربة القصيدة الخاصة . ومن ذلك قصيدة «مائدة الفرح الميت» للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة^(١) التي يقول فيها :

(١) محمد إبراهيم أبو سنة : أجراس المساء ١٧ .

ينبت ظلي في مرآة الحائط
ينبت ظلُّك في مرآة السقف
نتواجه ، نجلس

نقتسم الصمت وأقداح الشاي البارد
تفصلنا مائدة الفرح الميت
تتحرك فينا أوراق خريف العام الماضي

وتستمر القصيدة دون أن تتكرر فيها قافية واحدة ، بحيث يوحي ذلك بانفراد كل بيت وحده وانفصاله عن الآخر ، وهذا التباعد مقصود من قِبَل الشاعر ليوحي بالعزلة والوحدة التي يعاني منها الحبيبان اللذان ينمو إحساس كل منهما في اتجاه مخالف ومعاكس للآخر .

ثالثاً: المظهر الثالث من مظاهر حرية الشعر الحر هو التحرر من الالتزام بها يسمى نظام الضرب في القصيدة القديمة . فالقصيدة القديمة أبيات متساوية ، كل بيت شطران ، وآخر تفعيلة في الشطر الأول تسمى الضرب ، ولا بد من التزام ضرب واحد في القصيدة كلها مع العروض الواحدة لكي يتحقق التساوي في الأبيات .

أما في القصيدة الحرة فلا يوجد شطران في البيت ، ومن هنا لا يوجد عروض مستقل ولا ضرب مستقل ، والعروض هي الضرب في القصيدة الحرة ، فأخر تفعيلة هي العروض والضرب معاً . والشاعر الحر لا يلتزم بضرب واحد ، بل ينسج في الأضرب ، ومثالاً على ذلك بحر الكامل ، فإنه حسب نظام العروض له تسعة أضرب موزعة مع أعاريضه على هذا النحو:

أ- في حالة التمام :

١ - متفاعِلن متفاعِلن (متفاعِلن) . . متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

٢ - متفاعِلن متفاعِلن (متفاعِلن) . . متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

٣- متفاعِلن متفاعِلن (متفاعِلن) . . متفاعِلن متفاعِلن متّفا

٤- متفاعِلن متفاعِلن (متّفا) . . متفاعِلن متفاعِلن متّفا

٥- متفاعِلن متفاعِلن (متّفا) . . متفاعِلن متفاعِلن متّفا

ب- في حالة الجزء :

١- متفاعِلن متفاعِلن . . متفاعِلن متفاعِلن

٢- متفاعِلن متفاعِلن . . متفاعِلن متفاعِل

٣- متفاعِلن متفاعِلن . . متفاعِلن متفاعِلن

٤- متفاعِلن متفاعِلن . . متفاعِلن متفاعِلن

فالضرب في البيت التام إما أن يكون صحيحًا (متفاعِلن) وإما أن يكون مقطوعًا (متفاعِل) وإما أن يكون أحد (متّفا) بتحريك التاء ، وإما أن يكون أحد مضمّرًا (متّفا) بإسكان التاء . وفي البيت المجزوء : إما أن يكون صحيحًا (متفاعِلن) وإما أن يكون مقطوعًا (متفاعِل) وإما أن يكون مرفلا (متفاعِلن) وإما أن يكون مذيلاً (متفاعِلن) ولا يمكن الجمع في قصيدة واحدة بين أكثر من ضرب ، فالضرب الواحد لا يختلف مطلقًا في القصيدة القديمة .

أما في الشعر الحر فإنه بالرغم من محاولة نازك الملائكة دعوة الشعراء إلى الالتزام بضرب واحد (وهي تسمية تشكيلة) فإنهم لم يلتزموا بذلك ، بل إن دعوتها هذه لاقت كثيرًا من الاعتراض ، وأُثِّمَت بأنها «خليل العصر» وأنها أكثر تقييدًا للشعر والشعراء من عروض الخليل الذي ثار عليه الشعراء^(١).

تقول نازك الملائكة : «وأما الحرية التي يعطيها الشعر الحر للشاعر فإن مقابلها تقييد في التشكيلة ، فيقتصر الشاعر في قصيدته على تشكيلة واحدة لا يتخطاها ، وإنما يعرض

(١) انظر ما كتبه يوسف الخال عن كتاب «قضايا الشعر المعاصر» لنازك الملائكة في مجلة «شعر» العدد ٢٤ ، خريف عام ١٩٦٢ ص ١٣٨ وما بعدها .

هذا التقيد لأسباب جمالية وذوقية ، لأن الموسيقى التي هي قوام كل شعر تضعف بوجود التفاوت في طول الأشطربحيث ينبغي للشاعر أن يسندھا ويقويھا بالمحافظة على وحدة التشكيلة، وبذلك يستطيع الشطر الحر أن يرنّ ويبعث في وعي السامع لحنًا ويخلق له جوّاً شعرياً جميلاً^(١).

والغريب أن نازك الملائكة نفسها لم تلتزم في شعرها بما حاولت فرضه على الشعراء بدعوى الذوق والجمال .

في قصيدة محمود درويش «عودة الأسير»^(٢)، وهي من بحر الكامل ، نستطيع أن نجد فيها عددًا مختلفًا من الأضرِب، يقول (ولاحظ أن الخط تحت آخر تفعيلة في البيت بصرف النظر عن الكتابة):

النيل ينسى

والعائدون إليك منذ الفجر لم يصلوا ،

هناك حمامتان بعيدتان ، ورحلة أخرى ، وموت يشتهي الأسرى ، وذاكرتي قوية

والآن ألفظ قبل روحي كل أرقام النخيل وكل أسماء الشوارع

والأزقة سابقًا أو لاحقًا وجميع من ماتوا بداء الحب والبلهارسيا والبنديّة

ما دلني أحد عليك وأنت مصر

قد عانقتني نخلة ، فتزوجتني ، شكلتني ، أنجبتني الحب والوطن

المعذب والهوية

ما دلني أحد عليك ، وجدت مقبرة فنمت

سمعت أصواتًا فقامت

ورأيت حربًا فاندفعت وما عرفت الأبجدية

(١) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص ٩٥ .

(٢) محمود درويش : ديوان «محاولة رقم ٧» ، ١١٧ .

فالضرب هنا يراوح بين «متفاعلاتن» و«متفاعلان» وإذا استمررنا في قراءة القصيدة فسوف نجد أبياتًا تنتهي بضرب صحيح ، مثل :

يا مصر لا كسرى سباك ولا الفراعنة اصطفوك أميرة أو سيده

وخلاصة هذا كله أن الشعر الحر تحرر من ثلاثة أشياء ، هي :

١ - الالتزام بعدد محدد من التفعيلات في البيت الواحد .

٢ - الالتزام بالقافية ، وتركها حسب تجربة الشاعر .

٣ - الالتزام بضرب واحد في القصيدة ، والمزج بين عدة أضرب .

وتبقى بعد ذلك بعض الملاحظات حول النظام العروضي للقصيدة الحرة :

الأولى: هي أن معظم ما كتب من الشعر الحر يدور حول تفعيلات البحور الآتية :

الرجز	مستعلن
المتدارك	فاعلن
المتقارب	فعولن
الكامل	متفاعلن
الوافر	مفاعلتن
المزج	مفاعيلن
الرمل	فاعلاتن

ومعنى هذا أن الشعراء خرجوا من قيود أكثر اتساعًا ليجدوا أنفسهم وباختيارهم داخل قيود أضيق ، فهم لا يتحركون إلا في إطار سبعة أبحر بدلا من ستة عشر بحرًا ، وقارئ الشعر الحر يجد أن بحر المتدارك يغلب على كثير من القصائد ، يليه الرجز . وهذه الأبحر تسميها نازك الملائكة البحور الصافية ؛ لأن نعمتها تحدث من تكرار تفعيلة واحدة .

وقد حاول بعض الشعراء أن يكتبوا من الأبحر الأخرى وهي ذات الوحدة المركبة وتسمى المزدوجة ، أي التي تتألف وحدتها الموسيقية من تفعيلتين أو أكثر ، وهي : الطويل والبسيط والسريع والمنسرح والخفيف والمديد والمجث والمقتضب والمضارع ، فكتب بدر شاكر السياب قصيدة من بحر البسيط بعنوان «غربة الروح» يقول فيها :

يا غربة الروح في دنيا من الحجر (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن)
والثلج والقار والفولاذ والضجر
يا غربة الروح لا شمس فآتلق
فيها ولا أفق
يطير فيها خيالي ساعة السحر
نار تضيء الخواء البرق يحترق
فيها المسافات تدنيني بلا سفر
من نخل جكيور أجني داني الثمر
نار بلا ثمر

وكتب أيضًا من بحر الطويل على غرار الشعر الحر إذ يقول:
أغانيه أنسام وراعيه مزهر (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)
وفي عالم الأحلام من كل دوحة
تلقاك معبر (فعولن مفاعيلن)

وكتب عبد المعطي حجازي من بحر السريع قصيدته: «مرثية لاعب سيرك»^(١):
في العالم المملوء أخطاء
مطالب وحدك ألا تخطئنا
لأن جسمك النحيل
لو مرة أسرع أو أبطأ
هو غطى الأرض أشلاء

وهناك قصائد لأحمد عبد المعطي حجازي تصرف فيها تصرفاً كبيراً في بحر الخفيف
والبسيط، ومن هذه القصائد قصيدته «طلل الوقت» التي تصرف في بحر الخفيف في
بنائها، وهي قصيدة حرة^(٢). وفي ديوانه «أشجار الأسمت» عدد من القصائد يحمل

(١) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ٥٢٥.

(٢) انظر الدراسة التي كتبها عن هذه القصيدة في مجلة فكر وإبداع، العدد الثاني، ١٩٩٩.

هذا التصرف . وكذلك فعل فاروق شوشة في عدد من قصائد ديوانه «سيدة الماء» حيث نجد عددًا من القصائد من بحر الخفيف وهي قصائد حرة تصرف فيها في نظام البحر على غير المعهود .

الثانية: يلجأ بعض الشعراء إلى المزج بين بحرین في القصيدة الواحدة هروبًا من رتابة البحر الواحد من جانب ، واستجابة لإيقاع التجربة من جانب آخر . في قصيدة «أصوات من تاريخ قديم» لفاروق شوشة^(١) يمزج الشاعر بين بحري الرجز والمتدارك ويرواح بينهما في مقاطع القصيدة ، ويحتاج هذا الصنيع من الشعراء إلى تفسير نقدي يقوم به نقاد الأدب^(٢) .

الثالثة: هناك بعض الشعراء يمزجون بين مقطوعات من الشعر المكتوب بالطريقة التقليدية ، أي بطريقة الأبيات ، وطريقة الشعر الحر في القصيدة الواحدة ، وقصيدة «رثاء المالكي» لأحمد عبد المعطي حجازي^(٣) ، وهي قصيدة تبدأ عمودية ثم ينتقل إلى الشعر الحر ويرواح بعد ذلك بين النوعين . ومطلع هذه القصيدة :

ذكراك عيد يهيج الحزن والفرحا . . . يا من رأى شعبه إغفاه فصحا

وهي من القصائد التي كتب بعضها من بحر البسيط وبعضها بطريقة الشعر الحر .

ومهما يكن من أمر ، فإن الشعر الحر شعر موزون له طرائقه الخاصة في التعبير عن التجارب الشعرية ، غير أنه يسلك في وزنه سلوكًا مغايرًا لسلوك الشعر القديم ، وهو في تطور مستمر ولم يستقر بعد على أنماط ثابتة يمكن التقييد لها ، وأقصى ما يمكن أن يقال فيه إنه يتخذ من التفعيلة - لا البيت - وحدة قياس صوتية يتصرف فيها حسبما يقتضيه النفس الشعري وقدرة الشاعر على الإبداع^(٤) .

(١) راجع القصيدة في الأعمال الكاملة الجزء الأول ص ٢٨ .

(٢) انظر كتابي : اللغة وبناء الشعر .

(٣) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي : ٣٠٦ .

(٤) راجع كتابي : الجملة في الشعر العربي (مكتبة الخانجي ١٩٩٠) لتقف على دراسة أنماط الشعر الحر من حيث الوزن والتقفية .

الباب الثاني

القافية في القصيدة العربية

مدخل

في شعرنا العربي، تقوم القافية مع الوزن بوضع إطار معين للشعر، وللقافية دور كبير في تحديد بنية البيت من حيث التركيب والإيقاع معًا.

وقد درس القدماء القافية، وقدموا كل ما يتعلق بها من أجل أدائها للدور المنوط بها في الشعر، وعرفوا الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى الذي له معنى. ولكي يستقيم فهم الشعر القديم، لا بد من معرفة نظامه العروضي ونظام القافية فيه من حيث حدودها ومعرفة ما يصلح أن يكون رويًا وما لا يصلح، ومن حيث معرفة حركاتها وعيوبها وما يقع فيه بعض الشعراء مما يؤخذ عليهم.

وقد تطور الشعر العربي، ووجد ما يسمى بشعر التفعيلة أو الشعر الحر، وتخلّى الشعراء عن القافية الموحدة في القصيدة، وأصبح للقافية نظام جديد يخدم القصيدة الجديدة.

وفي هذا الباب، أحاول أن أقدم الشق الثاني للنظام العروضي للقصيدة العربية، وقد ختمت هذا الباب بفصل عن القافية في الشعر الحر، لعله يضيء بعض جوانبها فيه.

الفصل الأول القافية ودورها في بناء الشعر

١- المصطلح:

مصطلح «القافية» مصطلح قديم، يرتبط بالشعر منذ عرفته العربية؛ لأن القافية أوضح ما في البيت الشعري، وعندها ينتهي، وتركز فيها العناية. وإذا كان «البيت» عددًا متساويًا من المقاطع الصوتية المنظمة بطريقة مخصوصة بحيث يتساوى كل بيت في القصيدة مع الآخر، فإن القافية تشتمل على «المقطع المتحد»^(١) في القصيدة كلها في أواخر الأبيات، ففي قول حاتم الطائي:

وَعَاذَلْتَيْنِ هَبَّتَا بَعْدَ هَجْعَةٍ	تَلُومَانِ مُتَلَاَفَا مُفِيدَا مُلُومَا
تَلُومَانِ لَمَّا غَوَّرَ النَجْمُ ضَلَّةً	فَتَى لَا يَرَى الْإِنْفَاقَ فِي الْحَقِّ مَغْرَمَا
فَقُلْتُ وَقَدْ طَالَ الْعِتَابُ عَلَيْهِمَا	وَأَوْعَدْتَانِي أَنْ تَبِينَا فَتَصْرَمَا
أَلَا لَا تَلُومَانِي عَلَى مَا تَقَدَّمَا	كَفَى بِصُرُوفِ الدَّهْرِ لِلْمَرْءِ مُنْجَمَا
فَإِنْكُمَا لَا مَا مَضَى تَدْرِكَانِهِ	وَلَسْتُ عَلَى مَا فَاتَنِي مُتْنَدِمَا
تَحَلَّمْ عَنِ الْأَدْنَيْنِ وَاسْتَبِقِ وَدَّهَمِ	وَلَنْ تَسْتَطِيعَ الْحَلْمَ حَتَّى تَحَلَّمَ مَا
وَنَفْسُكَ أَكْرَمُهَا فَإِنَّكَ إِنْ تَهْنُ	عَلَيْكَ فَلَنْ تَلْقَى لَهَا الدَّهْرَ مُكْرَمَا
أَهْنُ فِي الَّذِي تَهْوَى التَّلَادَ فَإِنَّهُ	يَصِيرُ إِذَا مَا مِتَّ نَهْبًا مَقْسَمَا

تجد أن المقطع الذي يتردد مكرراً في نهاية كل بيت هو المقطع «مَا» وهذا المقطع هو أبرز

(١) المقطع الصوتي: هو الكمية الصوتية التي لا يمكن تقسيمها أو فصلها، فهو كتلة صوتية واحدة تنطلق دفعة واحدة، فلكلمة «قَفَا» مثلاً مكونة من مقطعين، الأول هو «قِ» والثاني هو «فَا»، ولا يمكن قسم كل منهما إلى أقل من هذه الكتلة الصوتية المنطوقة.

أجزاء القافية . وهكذا كل قصيدة من هذا النمط من الشعر . وفي قول لبيد بن ربيعة العامري :

عَفَتِ الدِّيارُ محلُّها فمُقَامُها بَمْنَى تَأَبَّدَ عَولُها فِرْجَامُها
فمدافعُ الرِّبَّانِ عُرِّيَ رِسمُها خلَقًا كما ضَمِنَ الوحيُّ سِلامُها
دِمْنٌ تَجَرَّمُ بَعْدَ عَهْدِ أنيسِها حجَجٌ خلَوْنَ حَلائِلُها وحِرامُها
رزقتَ مرابيعَ النجومِ وصاحبها وذُقُّ الرِّواعدِ جَودِها ورَهاْمُها
نجد أن المقطعين الأخيرين من كل بيت «م/ها» مع جزء من المقطع السابق عليها، وهو الفتحة الطويلة - أو الألف - لا بد أن تتكرر في أبيات القصيدة كلها (أمها) ولا بد أن تكون الميم مضمومة متصلة بضمير الغائبة المؤنثة . والقصيدة ثمانية وثلاثون بيتاً دون أن تتكرر كلمة من الكلمات التي تضم هذه المقاطع .

ولأن كل قافية في القصيدة تقفو سابقتها، أي تتبعها، سميت قافية . فهي بوزن فاعلة، مأخوذة من قولك : قفوت فلاناً، إذا تبعته، وقفا الرجل أثر الرجل، إذا قصه . أو لأنها تأتي في آخر البيت سميت كذلك، ومن ذلك قافية الرأس : مؤخره، ومنه الحديث الشريف : «يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم إذا نام ثلاث عقد، فإذا قام من الليل فتوضأ انحلت عقدة . . .» .

وقيل سميت قافية لأن الشاعر يتبعها ويطلبها، فهي إذن فاعلة بمعنى مفعولة، أي مَقْفُوءَةٌ . ولعل هذا المعنى يتأكد بقول بعض الشعراء أنفسهم حين يكشفون عن شيء من معاناتهم في طلب القوافي والسهر عليها . يقول سويد بن كراع :

أَبَيْتُ بِأَبْوابِ القِوافي كأنها أَصادي بها سرباً من الوحش نُزْعاً
أَكالُها حَتَّى أَعْرَسَ بَعْدَما يكون سحيراً أو بُعِيدُ فأهْجَعاً
ويروي ابن جني في خصائصه قول الشاعر :

أَعَدَدْتُ لِلْحَرْبِ التي أَعْنَى بها قِوافيها لم أعْنِ بِاجْتِلابِها
حَتَّى إذا أَذْلَلْتُ مِنْ صِغَالِها واستوقفت لي صحت في أعقابِها
وبعضهم يطلق القافية على القصيدة كلها أخذاً من قول القائل :

وقافية مثل حدّ السنا ن تبقى ويذهب من قالها
وقال بعضهم: القافية هي البيت ، محتجاً بقول سُحيم عبد بني الحسحاس :
أشارت بمدراها وقالت لترها أعبدُ بني الحسحاس يُزجي القوافيا
وبقول حسان بن ثابت :

فحكّم بالقوافي من هجانا ونضرب حيث تختلط الدماءُ
والذين يطلقون على القصيدة أو على البيت القافية يسمون الكل باسم الجزء ، وهذا
معروف شائع ، ويفسره ابن جني بأنه على إرادة «ذو القافية» ، فهو في رأيه على تقدير
مضاف محذوف . ويرى ابن رشيق أن هذا اتساع ومجاز (١).

أما «القافية» بوصفها مصطلحاً خاصاً بجزء معين من البيت الشعري ، فقد اختلف
الدارسون حول تحديدها من حيث بدايتها ونهايتها على آراء :

١ - منهم من جعل القافية آخر جزء من البيت ، أي ما يوازي آخر تفعيلة في البيت .
قال أبو القاسم عبد الرحمن الزجاجي : بعض الناس من العلماء يرى أن القافية
حرفان (٢) من آخر البيت ، وحكى أنهم سألوا أعرابياً وقد أنشد :

بناتٌ وطأً على خدّ الليل

ما القافية ؟ فقال : «خد الليل» . وهذه الإجابة تشير إلى أن «خد الليل» تساوي التفعيلة
الأخيرة من تقطيع هذا البيت :

بناتٌ وطأً / طائِنُ على / خدِ لَيل

ويعلق ابن رشيق على تحديد الزجاجي قائلاً : ولا أدري كيف قال أبو القاسم هذا !
لأن «خد الليل» كلمتان وليستا حرفين إلا اتساعاً . وهذا هو آخر جزء (تفعيلة) من
البيت على قول من قاله . ولو قال قائل : إن الأعرابي إنما أراد الياء واللام من «الليل» على

(١) انظر العمدة لابن رشيق ، ١ / ١٥١ وما بعدها .

(٢) الحرف هنا بمعنى الكلمة ، وهذا استعمال قديم ، ومراده بالحرفين في آخر البيت : الكلمتان
الأخيرتان منه .

مذهب من يرى القافية حرفين من آخر البيت - لكان وجهًا سائغًا؛ لأن الأعرابي لا يعرف حروف التهجي فيقول: القافية الياء واللام من الليل، فكرر اللفظ ليفهم عنه (١).

ويتضمن هذا النص تحديدًا آخر للقافية بأنها الحرفان الأخيران من البيت على تفسير ابن رشيق لكلام الأعرابي الذي أورده الزجاجي.

٢ - هناك من يرى أن القافية هي الكلمة الأخيرة من البيت وشيء قبلها، واحتج بقول الأعرابي السابق، ويفسره أبو الحسن الأخفش بقوله: كأنه يريد الكلام الذي في آخر البيت قل أو أكثر. ويعلق التنوخي على هذا الرأي بقوله: وهذا قول ضعيف (٢).

٣ - يذهب الأخفش الأوسط، سعيد بن مسعدة إلى أن القافية هي الكلمة الأخيرة من البيت، واحتج بأن قائلًا لو قال لك: اجمع لي قوافي تصلح مع «كتاب» لأتيت له بـ «شباب» و«رباب» و«لعاب» و«ركاب» وما أشبه ذلك.

ورجح بعضهم مذهب الأخفش بأن العرب يقولون البيت حتى إذا لم يبق منه إلا الكلمة الأخيرة قالوا: بقيت القافية. ويقول ابن جني: إذا جاز أن تسمى القصيدة كلها قافية، كانت تسمية الكلمة التي فيها القافية أجدر. ويقول ابن رشيق: «وهو المتعارف عليه بين الناس اليوم، أعني قول الأخفش».

ولكن هذا الرأي غير مرضٍ عند كثير من الباحثين، ولا شك في أنه مقدوح فيه كما يقول الدماميني، وقد اعترضه ابن جني بأن الاتفاق قائم على أن في القافية قافية يقال لها: المتكاوس، وهو ما توالفت فيه أربعة أحرف متحركة بين ساكنين، نحو «فَعِلْتُنْ» المخبول، وذلك قول العجاج:

قَدْ جَبَرَ الدِّينَ الْإِلَهَ فُجْبِرُ

ألا ترى أن قوله «هُ فُجْبِرُ» وزنه «فَعِلْتُنْ» وقد سُلِّمَ أنه قافيته مع تركبه من كلمتين

(١) السابق ١/ ١٥٣.

(٢) كتاب القوافي لأبي يعلى التنوخي: ٣٥.

وبعض أخرى؟ والكلمتان المشار إليهما هما الفاء والفعل جُبر، وبعض الأخرى هو الهاء من كلمة «الإله».

وقال الصفاقسي: إن تسمية هذه الكلمات قوافي إنما هو بالمعنى اللغوي، وليس محل النزاع؛ لأن نزاعهم ليس في مسمى القافية لغة ولا فيما يصلح على أنه قافية، وإنما النزاع في القافية المضاف إليها العلم في قولهم «علم القافية» ما المراد بها؟ ولئن سلم فلم لا يجوز أن يكون ذلك لأن القافية لا تخرج عن تلك الكلمات؟ إنما لأنها هي القافية إذا اجتمع فيها ما ذكرناه، أو بعضها إذا كان فيها بعضه أو تشتمل عليه وتزيد إن كانت أكثر منه^(١).

٣- يرى الفراء أن القافية هي حرف الروي (سوف يأتي تعريف الروي) وتبعية على ذلك أكثر الكوفيين. وليس هذا القول بصحيح؛ لأنه لو كان صحيحاً لجاز في قصيدة واحدة: فجر، وفاجر، وفجور، ومنفجر، وانفجار، ومفجر، ومتفجر، ومفجور. وهذا لا يكون أبداً، مع أن هذه الكلمات السابقة تنتهي كلها بحرف الراء، ولذلك خالف الفراء من الكوفيين أبو موسى الحامض، فقال: القافية ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت. وهذا - كما يقول ابن رشيق - كلام مختصر مليح الظاهر، إلا أنه - إذا تأملته - كلام الخليل بعينه لا زيادة فيه ولا نقصان.

٤- يحدد الخليل بن أحمد القافية بأنها: من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن. والقافية على هذا الرأي - وهو الصحيح - تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين.

فتكون كلمة كقول امرئ القيس:

على العقب جياش كأن اهتزامه إذا جاش فيه خميه غلي مرجل
فالقافية هنا «مرجلي» من الياء الساكنة الناتجة عن الإشباع (سوف يأتي اسمها) إلى الميم المتحركة قبل الراء الساكنة.

(١) انظر العيون الغامزة للدماميني ٢٣٩.

وقد تكون بعض كلمة كقول امرئ القيس أيضًا :
يزل الغلام الخف عن صهواته ويلوي بأثواب العنيف المُثَقِّلِ
فالقافية من الثاء إلى آخر البيت «ثَقَلِي» .

وقد تكون كلمتين كقول امرئ القيس :
مكر مفر مقبل مدبر معًا كجلمود صخر حطه السيل من عل
فالقافية «من علي» من أول الميم المتحركة إلى الياء الساكنة الناتجة عن إشباع لام
«عل» .

وقد تكون أكثر من كلمتين ، كقول العجاج :
قَدْ جَبَرَ الدِّينَ الْإِلَهَ فُجُبرُ

فالقافية من اللام في «الإله» إلى الراء في «فجبر» .
ويعد رأي الخليل هو الأرجح ، يقول ابن رشيق : «ورأي الخليل عندي أصوب ،
وميزانه أرجح» لأنه مبني على أساس صوتي إذ تتداخل القافية مع مقاطع البيت كلها
سواء أكانت مقاطع القافية في بعض كلمة ، أم في كلمة أو كلمتين ، فالأساس هنا هو
التوالي المقطعي . وقد قال ابن رشيق ما قاله عن ترجيح رأي الخليل في مقارنة بين رأيي
الخليل والأنخفش ، يقول فيها : لأن الأنخفش إن كان إنما فر من جعله القافية بعض
الكلمة دون بعضها ، فقد نجد من القوافي ما يكون فيها حرف الروي وحده القافية على
رأيه ، فإن وزن معه ما قبله فأقامهما مقام كلمة من الكلمات التي عدها قوافي كان قد
شرك في القافية بعض كلمة أخرى مما قبلها ، فإذا جاز أن يشترك في القافية كلمتان - لم
يمنع أن تكون القافية بعض كلمة ، مثال ذلك ما شاكل قول أبي الطيب :

طوى الجزيرة حتى جاءني خبرٌ فرعتُ فيه بآمالي إلى الكذبِ
حتى إذا لم يدع لي صدقهُ أملًا شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي
فالقافية في البيت الأول على قوله «الكذب» لولا أن الألف فيه ألف وصل نابت عنها
لام «إلى» . فإن قال إن القافية في البيت الثاني «يشرق بي» رجع ضرورة إلى مذهب الخليل

وأصحابه؛ لأن القافية عنده في هذا البيت من الياء التي للوصل - وهي هنا ضمير المتكلم - إلى شين «يشرق» مع حركة الياء التي قبلها في أول الكلمة. وإن جعل القافية باء الخفض التي في موضع الروي وياء الضمير التي قامت مقام الوصل - رجع إلى قول من جعل القافية حرف الروي، وهو خلاف مذهبه، وليس بشيء^(١).

والحق أن معيار الأخفش في جعل الكلمة الأخيرة هي القافية معيار لا يطرد؛ لأن الكلمات غير متساوية في وزنها وبنيتها، بل تختلف من كلمة لأخرى، كما وضح في بيتي المتنبي، حيث لم تتساو كلمتا القافية في البيت. ومن هنا، استطاع ابن رشيق أن يلزمه الحجة. أما معيار الخليل بن أحمد الذي يحدد به القافية فهو معيار موضوعي يطرد ويستقيم؛ لأنه - كما أشرت من قبل - أساس صوتي يعتمد على التنظيم المقطعي للبيت في قصيدته، والتنظيم المقطعي هو أساس الوزن واستقامته، وليست الكلمة هي الأساس، لاختلاف الكلمات وعدم تساوقها فلا تصلح أن تكون معيارًا في العروض والقافية. ومن هنا قيل إن القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر.

نخلص إلى أن رأي الخليل بن أحمد في تحديد القافية هو الرأي الذي يعتمد على معيار يناسب الشعر. ولا عجب في ذلك، فالخليل هو أول من وضع أسس علم العروض واستخلص قوانينه من الشعر العربي، ولذلك نستطيع أن نقول إن الآراء الأخرى لا تطرد ولا تستقيم ما عدا رأي من يقول: إن القافية ما يلزم الشاعر تكراره في كل بيت، لأن هذا الرأي في جوهره هو رأي الخليل بن أحمد. وقد رأينا أن قول الأخفش بأن القافية هي الكلمة الأخيرة هو تحديد لغوي وليس تحديدًا علميًا فنيًا، وأما الآراء الأخرى فقد تدخل باعتبار تحت رأي الخليل، وذلك إذا كانت القافية كلمة أو كلمة وبعض كلمة أو ما يساوي التفعيلة الأخيرة في البيت، وقد تخرج عن رأي الخليل باعتبارات أخرى. وأما الرأي القائل بأن القافية هي حرف الروي فهو رأي لا يمكن اعتباره صحيحًا - كما أوضحنا من قبل - إلا إذا كان صاحبه يطلق حرف الروي بوصفه أظهر حروف القافية على القافية كلها، فهو من قبيل الاتساع والمجاز وليس من قبيل التحديد العلمي

(١) العمدة لابن رشيق، ١/ ١٥٢، ١٥٣.

الصحيح ، ولهذا قال السكاكي : «والميل من هذه الأقوال إلى قول الخليل ؛ لوقوفه على أنواع علوم الأدب نقلاً وتصرفاً واستخراجاً واختراعاً ، ورعايةً في جميع ذلك لما يجب رعايته أشدَّ حدٍّ ما شقَّ فيه أحدٌ غباره»^(١).

ويترتب على اختيار رأي الخليل لتعريف القافية من أنها لا بد من أن تشمل على ساكنين - تقسيمٌ أنواعها كما سوف نرى فيما بعد .

٢ - دور القافية وخصائصها:

يتبع الشعر العربي منذ ظهوره قافية موحدة في القصيدة الواحدة ، ولا يخالف بين القوافي ، وحركة حرف الروي واحدة في كل بيت من أبيات القصيدة . وكما تعتمد القصيدة في بنائها العروضي على وزن موحد ، تعتمد على قافية موحدة . والتداخل بين الوزن والقافية ضروري ؛ لأن القافية جزء من البيت . ولا يعد الشعر العربي شعراً إلا إذا كان مُقَفًى ، ومن هنا جاء في تعريف الشعر بأنه كلام موزون مُقَفًى يدل على معنى . ويقول ابن سينا : «فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمُقَفًى»^(٢) . ولذلك حافظوا على اطراد حركة الروي حتى تتساوى أواخر الأبيات ، «لأن الشعر موضع الترنم والغناء وترجيع الصوت ولا سيما في أواخر الأبيات»^(٣) . وبالعكس بعضهم في ذلك حتى إنهم يطلبون إلى الشاعر أن يلتزم حركة ما قبل الروي أيضاً ليكون ذلك أدعى لاتفاق الصوت ومجانسة الحركة . ويقول أبو الفتح ابن جني : «ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع (أي نهايات الأبيات) . . . وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عنايةً به ومحافظةً على حكمه»^(٤) .

ويمكن أن نرصد عدداً من أنواع الاهتمام بالقافية في القصيدة شكّلتها تقاليد الشعر العربي القديم ونظرة الدارسين إليه :

(١) المفتاح للسكاكي : ٢٣٨ :

(٢) جوامع علم الموسيقى لابن سينا : ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٣) شرح شافية ابن الحاجب للرضي : ٣١٦ / ٢ .

(٣) الخصائص لابن جني : ٨٤ / ١ .

١ - من مظاهر الاهتمام بالقافية - فضلاً عن اطرادها على نسق واحد في القصيدة - أن الوقف عليها له سمات خاصة تختلف عن الوقف في الكلام انطلاقاً من أن آخر القافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمس، والحشد عليها أوفى وأهم - على حد تعبير ابن جني . وقد جوزوا في القافية الإتيان بها سمي حروف الإطلاق، أي الألف والواو والياء، وهي المتعينة من بين الحروف للترديد والترجيع الصالحة له، «فمن ثمّ تلحق في الشعر لقصد الإطلاق كلمات لا تلحقها في غير الشعر، نحو قوله :

قفاً نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلي

ولا تقول : مررت بعمري ، إلا على لغة أزد السراة . ونحو قوله :
أذنتنا بينها أسماءو

ولا تقول : جاءني أسماءو . ونقول في الشعر: الرجلو، والرجلي، والرجلاً. ولا يجوز ذلك في غير الشعر في شيء من اللغات . وكذا قوله :

ومستلثم كشت بالرمح ذيلهو أقمت بعضب ذي شقائق ميلهو
فجاء بالصلة (أي إشباع حركة الهاء) بعد هاء الضمير، ولا يجوز ذلك إذا وقفت عليه في غير الشعر، نحو «جاءني غلامه»^(١). وهناك وجوه أخرى للوقف في الشعر، بعضها سائغ مقبول يوافق قواعد الشعر الخاصة، وبعضها يجوز بترخص أطلقوا عليه الضرورة الشعرية .

ويقول سيبويه في باب وجوه القوافي في الإنشاد : «أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون ولا ينون؛ لأنهم أرادوا مدّ الصوت، وذلك قولهم، وهو لا مرئ القيس :

قفاً نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلي

وقال في النصب ليزيد بن الطثرية :

فبتنا تحيدُ الوحش عنا كأننا قتيلان لم يعلم لنا الناس مصرعاً

(١) شرح الشافعية للرضي : ٣١٦/٢، ٣١٧ . وانظر تفصيل هذا في كتابي : الجملة في الشعر العربي، الفصل الثاني (مكتبة الخانجي ١٩٩٠).

وقال في الرفع للأعشى :

هريرة ودّعها وإن لام لائموا

هذا ما ينون فيه ، وما لا ينون فيه قولهم لجرير :

أقلى اللوم عاذل والعتابا

وقال في الرفع لجرير :

متى كان الخيام بذى طلوح سُقيت الغيث أيتها الخيامو

وقال في الجر لجرير أيضا :

أيها منزلنا بنعف سويقة كانت مباركة من الأيامي

وإنما ألحقوا هذه المدة في حروف الروي لأن الشعر وُضع للغناء والترنم^(١).

فالإطلاق خاص بالشعر وحده ، ولا يكاد يسمح به فيما عداه^(٢). ولعل السبب في إجازة الإطلاق في القوافي بالإضافة إلى ما أشاروا إليه من الغناء والترنم والمد الذي يؤدي إلى نبر كلمة القافية نبرا دلاليا هو جهازة كلمة القافية وإظهارها والتركيز عليها تركيزا دلاليا ناتجا عن التركيز الصوتي ولذلك ينبغي عند تفسير الشعر الاهتمام بهذا التركيز الذي يستلقت الأسماع . وإذن ، كلمات القوافي في القصيدة ذات دلالات مكثفة تحتاج إلى كشف دورها في بنية القصيدة . وهنا يختلف دور القافية في الشعر القديم عنه في الشعر الحر .

٢- لما كانت القافية وقوفا عليها ، وكان الوقف عليها يسلك مسالك تختلف عن الوقف على مثلها من متثور الكلام ، وأدى ذلك إلى جهازة الصوت بها لوجود حرف الإطلاق ؛ استلقتا للأسماع وتنبهتا للأذهان إلى دلالة هذه الكلمة الموقوف عليها . طلب البلاغيون «أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج» ، واستحسنوا أن يكون البيت

(١) سيبويه : ٢٠٤-٢٠٦ .

(٢) انظر : اختلاف القراءات في إثبات الألف وقفا وعدم إثباتها في قوله تعالى : ﴿وتظنون بالله الظنونا﴾ [الأحزاب : ١٠] وكذلك الرسولا والسبيلا في الآيتين ٦٦ و ٦٧ من السورة نفسها ، في : السبعة في القراءات لابن مجاهد ٥١٩ ، ٥٢٠ . وتفسير القرطبي ٥٢٢٧ وما بعدها .

الأول في القصيدة مصرّعا، فيصير مقطع المصراع الأول أو نهايته في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، «فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه»^(١). وكان الشاعر إذا خالف بين قافية الضرب وقافية المصراع الأول في افتتاح القصيدة يقال عنه إنه قد أخلف، كما قال ذو الرمة:

ألا يا اسلمي يا دارَ ميّ على البلى ولا زال مُنهلاً بجرعائك القطرُ
فكأنه لما قال «على البلى» وعد بنظم قصيدة على روي الألف، وكأنه لما قال «القطر» أخلف ذلك الوعد إذ جعلها رائية^(٢).

وكان بعض الشعراء يصرون أبيتاً آخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره. وكان امرؤ القيس في الجاهلية كثيراً ما يفعل ذلك لمحله من الشعر، ومن ذلك قوله في معلقته:

قفَا نَبِكْ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلٍ

ثم أتى بعد هذا البيت بأبيات، فقال:

أَفَاطِمُ مَهَلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وَإِنْ كُنْتَ قَدْ أَزْمَعْتَ صَرْمِي فَأَجْلِي
ثم أتى بأبيات بعد هذا البيت، فقال:

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّسْوِيلُ أَلَا انْجَلِي بَصُيْحٍ وَمَا الْإِضْبَاحُ مِنْكَ بِأَمَثَلٍ
وقال في قصيدة أخرى أولها:

أَلَا انْعَمِ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلُّ الْبَالِي وَهَلْ يَنْعَمَنَّ مَنْ كَانَ فِي الْعُصْرِ الْخَالِي
وقال بعد بيتين من هذا البيت:

دِبَارٌ لِسَلْمَى عَافِيَاتٌ بِذِي خَالٍ أَلَحَّ عَلَيْهَا كُلُّ أَسْحَمٍ هَطَّالٍ
ثم قال بعد أبيات آخر:

أَلَا إِنَّنِي بَالٍ عَلَى جَهْلٍ بَالٍ يَقُودُ بِنَا بَالٍ وَيَتَبَعُنَا بَالٍ

(١) نقد الشعر لقدماء بن جعفر: ٥١.

(٢) الرسالة الموضحة للحاتمي: ٢٦.

وقال في قصيدة أخرى أولها :

غَشِيْتُ دِيَارَ الْحَيِّ بِالْبَكَرَاتِ فَعَارِمَةٌ فَزَقَّةُ الْعِبَرَاتِ
وبعد بيتين منها صرّح فقال :

أَعْنِي عَلَى التَّهَامِ وَالذَّكَرَاتِ يَبْتَنَ عَلَى ذِي الْهَمِّ مُعْتَكَرَاتِ
وقد تأسّى به كثير من الشعراء بعده .

٣ - ومما تختص به القوافي إلحاق تنوين الترنّم بها والتنوين الغالي . وتنوين الترنّم هو الذي يلحق القوافي المطلقة ، كما في قول جرير :

أَقِلِّي اللَّوْمَ عَاذِلَ وَالْعَتَابَيْنِ وَقُولِي إِنْ أَصَبْتُ لَقَدْ أَصَابَيْنِ
وقد لحق التنوين ما لا يلحقه ، وهو الفعل «أصابن» . يقول سيبويه : «فعل أهل
الحجاز ذلك بحروف المد ، سمعناهم يقولون :

يَا أَبَتَا عَلَّكَ أَوْ عَسَاكَنْ

وللعجاج :

يَا صَاحِ مَا هَاجَ الدَّمُوعَ الذَّرَقْنَ

وقال العجاج :

مَنْ طَلَّلَ كَالْأَتْحَمِيِّ أَنَّهُجَنْ

وهذا وجه من وجوه الإنشاد لأن النون الساكنة صوتٌ فيه غنة ، فيكون الترنّم به
جميلاً عذّباً .

والتنوين الغالي هو الذي يلحق القوافي المقيدة ، أي الساكنة الآخر كما في قوله :

وَقَايِمِ الْأَعْمَاقِ خَاوِيِ الْمُخْتَرَقْنَ

مشثبه الأعلام لماع الخفْقْنَ

٤ - ومما تختص به القافية أيضاً أن الفعل المبني على السكون ، وهو فعل الأمر ، أو
المضارع المجزوم بالسكون - يحرك بالكسر في القافية التي يكون رويها مكسوراً ، وسوف

نتتبع القصائد ذات الروي المكسور في المعلقة^(١) لنرى الأفعال المضارعة المجزومة بالسكون وأفعال الأمر المبينة على السكون وكسرت لاماتها في القافية من أجل اطراد حركة الروي في القصيدة .

وأولى هذه القصائد معلقة امرئ القيس التي مطلعها :

- قفَا نَبِكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَخَوْمِلِ
وقد جاء فيها ما يأتي :
- ٥- وَقَوْفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهِمْ يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجْمَلِ
١٤- تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَبِيطُ بِنَا مَعًا عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَانْزِلِ
١٧- إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ بِشَقٍّ وَتَحْتِي شَقُّهُمَا لَمْ يَحْوُلِ
١٨- وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الْكَنْثِبِ تَعَذَّرْتُ عَلَيَّ وَأَلْتَ حَلْفُفَةً لَمْ تَحْلَلِ
٢٠- أَغْرَكْ مَنِي أَنْ حَبَكَ قَاتِلِي وَأَنْكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ
٢١- وَإِنْ تَكُ قَدْ سَاءَ تَكْ مَنِي خَلِيقَةٌ فَسَلِي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تَسْلُ
٥١- فَقُلْتُ لَهُ لِمَا عَوَى إِنْ شَأْنُنَا قَلِيلَ الْغَنَى إِنْ كُنْتَ لِمَا تَمُولِ
٦٦- فَأَلْحَقَهُ بِالْهَادِيَاتِ وَدَوْنَهُ جَوَاحِرَهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تَزِيلِ
٦٧- فَعَادَى عَدَاءَ بَيْنِ ثُورٍ وَنَعَجَةٍ دَرَاكُوسًا وَلَمْ يُنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ
٦٩- وَرَحْنَا يَكَادِ الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُونَهُ مَتَى مَا تَرَقَّ الْعَيْنُ فِيهِ تَسْفَلِ

فهذه عشرة أبيات انتهى البيتان الأولان منها بفعل أمر مبني على السكون ، وثمانية أفعال مضارعة مجزومة وعلامة جزمها السكون ، وقد حركت جميعًا بالكسر من أجل القافية المكسورة ، ونسبة هذه الأبيات العشرة إلى القصيدة - وهي اثنان وثمانون بيتًا - نسبة كبيرة ؛ إذ تبلغ النسبة ٢٠ ، ١٢٪ تقريبًا .

وأما قصيدة طرفة بن العبد ، وهي معلقته التي تبلغ ١٠٣ أبيات ، وهي ذات روي

(١) شرح القصائد السبع الطوال لابن الأنباري . والأرقام الموجودة أمام الأبيات هي أرقام الأبيات في ترتيبها في قصائدها .

مكسور أيضًا - فإن أفعال الأمر والأفعال المضارعة التي كسرت لاماتها من أجل القافية هي:

- ٢ - وقوفًا بها صحبي عليّ مطيهم
١٠ - ووجهه كأنَّ الشمس حلَّت رداءها
٣٠ - ووجهه كقمرطاس الشامي ومشفر
٣٨ - وأعلمُ مخرؤْتُ من الأنفِ مارنُ
٤١ - إذا القوم قالوا مَن فتى خِلْتُ أنني
٤٤ - ولستُ بحلالٍ التلاع مخافة
٤٥ - وإن تبغني في حلقة القوم تلقني
٤٦ - متى تأتني أصبحك كأساً رويةً
٥٠ - إذا نحن قلنا أسمعنا انبرت لنا
٦٠ - كأنَّ البرين والدماليج علقتُ
٦٦ - أرى العيش كنزاً ناقصاً كل ليلةٍ
٦٨ - فإلي أراي وابن عمي مالكا
٧٢ - وقربت بالقربى وجدك إنَّه
٧٣ - وإن أدع في الجلى أكن من حماها
٩١ - وقال ذروها إنما نفعها له
١٠٠ - على موطن يخشى الفتى عنده الردى
١٠٢ - ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً
- يقولون لا تهلك أسى وتجلد
عليه نقي اللون لم يتخذد
كسبت اليباني قسده لم يجرّد
عتيق متى ترجم به الأرض تزدد
عنيت فلم أكسل ولم أبلد
ولكن متى يسترفد القوم أرفد
وإن تقتنصني في الحوانيت تصطد
وإن كنت عنها غائباً فاغن وازدد
على رسلها مطروفة لم تشدد
على عشرٍ أو خروج لم يخضد
وما تنقص الأيام والدهر ينفد
متى أدن منه ينأ عني ويبعد
متى بك أمرٌ للنكيسة أشهد
وإن يأتك الأعداء بالجهد أجهد
وإلا تردوا قاصي البرك يزدد
متى تعترك فيه الفرائص تُرعّد
ويأتيك بالأخبار مَن لم تزود

فهذه سبعة عشر بيتاً، منها فعلاً أمرٍ وخمسة عشر فعلاً مضارعاً كسرت جميعها للقافية، وبلغت نسبتها ١٦, ٥٪ من جملة القصيدة، وهي نسبة عالية كما ترى.

وأما قصيدة زهير بن أبي سلمى التي مطلعها:

أَمِنْ أُمَّ أَوْقَى دِمْنَةً لَمْ تَكَلِّمْ بِحَوْمَانَةَ الدَّرَاجِ فَالْمُتَكَلِّمِ

فعدتها تسعة وخمسون بيتاً جاء فيها اثنان وعشرون فعلاً حُرْكَ آخرُهُ بالكسر، وهي الأبيات رقم ١، ٥، ٦، ١٢، ٢٠، ٢٢، ٢٧، ٢٨، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٩، ٤٢، ٤٣، ٤٨، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٥، ٥٦، ٥٧. وكلها أفعال مضارعة إلا البيت رقم ٦ جاء الفعل فيه فعل أمر:

فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبِيعِهَا أَلَا عِمَّ صَبَاحًا أَيُّهَا الرَّبِيعُ وَاسْلَمْ
ونسبة هذه الأبيات إلى مجموع أبيات القصيدة عالية جداً تبلغ ٣٩٪ تقريباً.

وأما معلقة عنتره التي بلغ عدد أبياتها تسعة وسبعين بيتاً فقد جاء منها خمسة أبيات انتهت بفعل مضارع مجزوم وبيت واحد انتهى بفعل أمر مبني على السكون، وحركت أو آخرها جمعاً بالكسر وفقاً لحركة الروي الذي حدده البيت الأول في القصيدة:

هَلْ غَادَرَ الشَّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَكِّمٍ أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمٍ
ونسبة هذه الأبيات قليلة بالقياس إلى القصائد الأخرى، إذ بلغت هذه النسبة حوالي ٧,٥٪ إلا قليلاً.

يقول سيبويه في تفسير كسر الفعل المبني على السكون والفعل المجزوم في القافية: «واعلم أن الساكن والمجزوم يقعان في القوافي، ولو لم يفعلوا ذلك لضاق عليهم، ولكنهم توسعوا بذلك. فإذا وقع واحد منهما في القافية حُرْكَ، وليس إلحاقهم إياه الحركة بأشد من إلحاق حرف المد ما ليس هو فيه، ولا يلزمه في الكلام. ولو لم يقفوا إلا بكل حرف فيه مدٌّ لضاق عليهم، ولكنهم توسعوا بذلك. فإذا حركوا واحداً منهما صار بمنزلة ما لم تزل فيه الحركة، فإذا كان كذلك ألحقوه حرف المد، فجعلوا الساكن والمجزوم لا يكونان إلا في القوافي المجبورة حيث احتاجوا إلى حركتها، كما أنهم إذا اضطروا إلى تحريكها في التقاء الساكنين كسروا، فكَذَلِكَ جَعَلُوهَا فِي الْمَجْبُورَةِ حَيْثُ احْتَاجُوا إِلَيْهَا، كَمَا أَنَّ أَصْلَهَا فِي التَّوَادُّعِ السَّاكِنِينَ الْكَسْرَ، نَحْوُ: انْزِلِ الْيَوْمَ. وَقَالَ امْرُؤُ الْقَيْسِ:

أَغْشَرَكَ مِنِّي أَنْ حَبَكَ قَاتِلِي وَأَنْتَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ
وقال طرفه:

مَتَى تَأْتِنَا نَصْبِحُكَ كَأَسَا رَوِيَّةً وَإِنْ كُنْتَ عَنْهَا غَانِيًا فَاغْنِ وَازْدِدِ .

ولو كانت في قوافٍ مرفوعة أو منصوبة كان إقواء»^(١).

فكسر فعل الأمر الساكن والفعل المضارع المجزوم من أجل القافية المجرورة جائز لديهم ، كما يحرك بالكسر للتخلص من التقاء الساكنين .

هذه أهم الأمور التي اختصت بها القافية ، وإن كانت القافية الموحدة في القصيدة لها تأثير كبير في بناء البيت كله ، ومن ثم تؤثر على التركيب النحوي كله . وتكاد حركة الروي تكون مفتاحاً للبيت كله ؛ لأن الكلمة في آخر البيت لا بد أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب ، ومن حيث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر ، فهي تخدم في اتجاهين متعاوين : تركيب البيت النحوي ، وإيقاع القصيدة الصوتي .

إن القافية الموحدة للقصيدة تقوم بدور كبير في اختيار الصور التي تشكل منها القصيدة . وكلما كانت الكلمات المشتملة على روي القصيدة متباعدة في مجالاتها الدلالية - كان ذلك أدعى إلى ضم المتباعدات والتناس أوجه المشابهة والتآلف التي تسوغ جمع هذه الصور جنباً إلى جنب في قصيدة واحدة ، مما يقيم توازناً بين عناصرها المختلفة من صور وتعبير وموسيقى . وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص . وهذا معنى ما يرويه صاحب كتاب الموشح من أنه «ليس كل من عقد وزناً بقافية فقد قال شعراً . الشعر أبعد من ذلك مرأماً وأعز انتظاماً»^(٢).

وليس هناك مجال لما يسميه أدونيس «الإغراق في الشكلية» الذي يؤدي - من وجهة نظره - «إلى تفكك القصيدة» أي إلى وجود الإيقاع بشكل مستقل عن الصور والأفكار ، وإلى أن تكون وظيفة مختلفة عن وظيفة القصيدة»^(٣) ؛ لأن وظيفة القصيدة جامعة لكل جوانبها اللغوية والفكرية في وحدة متلاحمة لا يمكن فصلها .

إن اتحاد القافية في القصيدة يؤدي إلى اتحاد حركة الروي فيها ، واتحاد حركة الروي

(١) سيبويه : ٢١٤ ، ٢١٥ .

(٢) الموشح للمرزباني : ٥٤٧ .

(٣) مقدمة للشعر العربي : ٩٤ .

يؤدي إلى طريقة تركيب البيت الشعري تصويراً وتركيباً، بحيث تتوافق حركته سواء أكانت حركة إعراب أم بناء أم غيرهما مع الحركة التي يختارها الشاعر مجرى لروى قصيدته .

عندما نستمع إلى البيت الأول من قصيدة «مصر» لعلي محمود طه، وهو:
هَوَى لكَ فِيهِ كُلُّ رَدَى يَحِبُّ فَدَيْتَكَ هَلْ وَرَاءَ الْمَوْتِ حُبُّ
نتوقع أن المقطع الذي سيتكرر بانتظام في آخر كل بيت هو «بُو»، وينضبط الإيقاع السمعي على هذا المقطع، وخاصة أن الشاعر صرَّع البيت الأول، أي أتى بقافية في آخر الشطر الأول مماثلة لقافية آخر الشطر الثاني.

وهذا عَقْدُ يعقده الشاعر مع المتلقي، كأنه يطلب إليه أن يحدد حاسة التلقي الصوتية عنده على هذا الإيقاع، ومن هنا يحق للمتلقي أن يستحضر الكلمات التي تنتهي بهذا المقطع، مثل: صَبُّ - تحبو - وثبُّ . . . إلخ، ويصبح جزءاً من المتعة الفنية أن يرى كيف يسلكها الشاعر في بنية القصيدة:

فَدَيْتَكَ مِصْرَ كُلِّ فَتَى مَشُوقٌ إِلَيْكَ، وَكُلُّ شَيْخٍ فِيكَ صَبُّ
فهنا تركيبان هما: «كل فتى مشوق إليك» ويقابله «وكل شيخ فيك صبُّ» ولو توقف قليلاً قبل أن ينطق كلمة «صبُّ» لسارع إليها المتلقي الذي يفهم أصول بناء الشعر. وتساوق التركيبين، والوزن، وتوحد القافية التي حُدِّدت من البيت السابق، والمعنى والسياق - كلها تحدد الإتيان بكلمة «صبُّ». ولا بد أن تكون الكلمة مرفوعة، لأن القافية كذلك، ومن هنا لا بد أن يكون التركيب النحوي أيضاً مؤدياً إلى رفعها، ولذلك فهي خبر مرفوع. وهكذا بقية أبيات القصيدة:

وَيَحْلُمُ بِالْفِدَى طِفْلٌ فَطِيمٌ	وَكُلُّ رَضِيعَةٍ فِي الْمَهْدِ تَحْبُو
أَرَاكَ وَأَيْنَمَا وَلَيْتُ وَجْهِي	أَرَى مُهَجَّجًا لَوَجْهَكَ تَشْرَبُ
وَأُرَوِّحُكَ عَلَيْكَ مَحْوَمَاتٍ	لَهَا فَوْقَ الصُّفَافِ حُطَّى وَوُثِبُ
عَلَيْهَا مِنْ دَمِ الْفَادِينَ غَارٌ	لَهُ بِيَدَيْكَ تَضْفِيرٌ وَعَضْبُ
حَمْنُكَ صَدُورُهَا يَوْمَ التَّنَادِي	وَوَقَّتَكَ اللَّيَالِي وَهِيَ حَرْبُ

إذا راقَتْكِ عَادِيْسَةٌ وشَقَّتْ فضَاءَكِ غِيلَةٌ ورمَاكِ خَطْبُ
دَعَتْ بالنَّهْرِ فَهَوَ لَظِيٌّ ووَقْدٌ وبالنِّسَمَاتِ فَهِيَ حَصْصِي وَحَصْبُ

هذا جانب من دور القافية في القصيدة التي تلزم بالقافية الموحدة . أما القصيدة الحرة، فإن القافية قد اتخذت مجرى آخر يحتاج إلى بيان وكشف . وسوف نحاول شيئاً من ذلك في الفصل الخاص بالقافية في الشعر الحر، وهو الفصل الثالث إن شاء الله .

الفصل الثاني القافية في شعر البيت

في البدء أحب أن أقول إن مصطلح «شعر البيت» لا يتضمن حكمًا نقديًا على هذا اللون الجديد من الشعر، بل هو وصف يراعي شكله فحسب؛ لأن الشعر العربي منذ وجد تقوم القصيدة فيه على وحدة البيت، بمعنى أن كل قصيدة تكون مؤلفة من عدد من الأبيات، كل بيت فيها يتساوى مع الأبيات الأخرى في عدد مقاطعه الصوتية وترتيبها، فمعلقة امرئ القيس مثلاً مطلعها:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل
مكون من شطرين، كل شطر مؤلف من أربعة عشر مقطعًا صوتيًا مرتبة بطريقة مخصوصة تعبر عنها التفعيلات الموازية له «فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن»، ومن ثم ترد الأبيات التالية كلها على هذا النمط من الترتيب والتنظيم أو «الوزن». ولأن القافية تحتّم هذه الوحدة المقطعية بنظام مخصوص كذلك يصبح كل بيت متساويًا مع الآخر في وزنه وقافيته، ولذلك يعد البيت وحدة قياس صوتية للقصيدة: مجموعة من المقاطع الصوتية المنظمة المختومة بقافية. وهذا ما أعنيه عندما أطلق مصطلح «شعر البيت» وأوثر هذه التسمية على مصطلح الشعر القديم أو الشعر العمودي؛ لأن كلاً من هاتين التسميتين الأخيرتين تتضمنان لدى مستعمليهما حكمًا نقديًا، ونحن هنا في مجال الوصف لا مجال الحكم، كما أن هذا الحكم فيما يخص بعض القصائد الجيدة جائر من جانب آخر.

وسوف أتناول في هذا الفصل حروف القافية، وألقاب حركاتها، وأنواعها، وإطلاقها وتقييدها، وعيوبها.

أولاً: ألقاب حروف القافية:

حروف القافية هي التي تلزم في قوافي القصيدة كلها من أولها إلى آخرها ، وهي :
 الروي ، والوصل ، والرّدْف ، والتأسيس ، والدخيل ، والخروج . وكل قافية لا بد أن
 يكون فيها الرّوي ، ولذلك يعد أهم حرف من حروف القافية . وليس من اللازم أن
 يكون هناك ردْف أو تأسيس ، أو دخيل أو خروج ، لكن إذا جاء شيء من هذه في
 القافية مع الروي فلا بد أن يلزم تكراره مع كل بيت من أبيات القصيدة ، وسوف نتناولها
 واحداً بعد الآخر:

١ - الرّوي :

الرّوي هو الحرف الذي يكون أبرز الحروف في القافية ، وهو الذي يلزم تكراره في كل
 بيت ، وتنسب إليه القصيدة ، فيقال ميمية أو بائية أو دالية . . . إلى آخره ، فقول
 المتنبي :

لياليّ بعدَ الظّاعنين سُكُوءٌ	طِوَالٌ وليل العاشقين طويْلٌ
يُبْنِي لي البدر الذي لا أريده	ويُخْفِي بَدْرًا ما إليه سبيلٌ
وما عِشْتُ مِن بعدِ الأحبّةِ سَلوَةً	ولكنني للنّائبات حَمُولٌ
وإنّ رحيلاً واحداً حَالٌ بيننا	وفي الموتِ من بعدِ الرّحيلِ رَحيلٌ
إذا كان شَمُّ الرّوْحِ أدنى إليكمُ	فلا برَحْثني رَوْضَةٌ وَقَبُولٌ
وما شرقي الماءِ إلا تذكُّراً	لماءٍ به أهلُ الحبيبِ نُزُولٌ

نجد الروي هو حرف اللام ، ولذلك يقال عن هذه القصيدة لامية .

وقصيدة الشّنفرى التي مطلعها :

أقيموا بني أمّي صدور مطيكم	فإني إلى قوم سواكم لَأُمِيلُ
----------------------------	------------------------------

تعرف بلامية العرب . وقصيدة البوصيري التي مطلعها :

كيف ترقى رُقَيْكَ الأنبياءُ	يا سماءَ ما طاولتْهَا سماءُ
-----------------------------	-----------------------------

تعرف همزية البوصيري . . . وهكذا .

وكل حرف من حروف المعجم العربي يصلح أن يكون رويًا . فالحمزة والباء والتاء والهاء والجيم والحاء والخاء والذال . . . إلى آخر هذه الحروف - جاء كل منها رويًا في قصائد من الشعر العربي ، وإن كان بعضها لا يكثر منه الشعراء لصعوبته أحيانًا أو لقلة الكلمات الواردة فيه ، أو لعدم شهرة هذه الكلمات ، ولذلك يتحدى بعض الشعراء أحيانًا فيأتي بقصيدة رويها غير متداول ولا مشهور، كأن يكون الروي ثاء أو ظاء أو ذالًا . وقد فعل ذلك ابن الفارض . وهناك أبو العلاء المعري الذي له لزوميات جاءت على ترتيب حروف المعجم كلها في أحوال مختلفة ، فيأتي بالحرف في حالة سكون ، ويأتي به مفتوحًا ومضمومًا ومكسورًا فيستوفي أحواله المختلفة ، وهذا يكشف عن قدرة وتمكن من جانب ، ثم عن مطاوعة العربية وإمكاناتها المتعددة التي تستجيب للشعراء المبدعين الذين يستطيعون استخراج هذه الإمكانيات الكثيرة بموهبتهم الفذة وقدرتهم الخلاقة .

لكن هناك بعض الأحرف التي لا تصلح رويًا ، فلا يمكن أن تبنى عليها قصيدة ، أو يأتي بيت في خلال قصيدة متخذًا لها رويًا ، وهذه الحروف التي لا تصلح رويًا هي ما يأتي :

(أ) التنوين :

التنوين هو نون زائدة ساكنة تلحق آخر الاسم نطقًا لا خطًا . فهو إذن صوت منطوق ليس له رمز كتابي سوى تكرير الرمز الكتابي للحركة . فإذا كانت الكلمة مرفوعة منونة روعي في الكتابة وضع ضمة أخرى ، مثل «محمدٌ» ، وإذا كانت منصوبة زيدت فتحة أخرى ، مثل «محمدًا» ، ولاحظ أن الألف التي توضع بجوار الاسم المنصوب المنون إشارة إلى أن التنوين عند الوقف على الاسم المنون المنصوب يتحول إلى ألف في الوقف ، كما يحدث عند قراءة هذه الآيات الكريمة مع الوقف على أواخرها : ﴿إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا﴾ * ﴿لِيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ صِرَاطًا مُسْتَقِيمًا﴾ * ﴿وَيَنْصُرَكَ اللَّهُ نَصْرًا عَزِيزًا﴾ [الفتح : ١ - ٣] . وإذا كانت الكلمة مجرورة زيدت كسرة أخرى ، مثل «محمدٍ» . والوقف على الاسم المنون المرفوع أو المجرور يكون بالسكون ، وأما المنون المنصوب فإنه يتحول فيه التنوين إلى ألف كما أشرت إلى ذلك . وإذن ، لا يصلح التنوين أن يكون رويًا . ولا يشترك التنوين مع حرف النون في قصيدة

رويا النون، ولذلك أخطأ الشاعر عندما قال في قصيدة بعنوان «غريان» رويها النون الساكنة:

عاشق الأحزان قد حَيَّرَنِي هَجَّتْ أَحْزَانِي وَمَا قَدْ أَوْجَعَنِي
كَلِمَا قَلْتُ أَتَّكِدُ غَا فَلَ تَنِي تُفَعِّمُ الْقَلْبَ حَنِينًا وَشَجِي
خَافِقُ فِي خَاطِرِي غَالِبُهُ خِلْتُهُ نَامَ بِصَدْرِي وَسَكَنُ
أَرَقُّ كَالْوَتَرِ الْمَشْدُودِ إِنْ مَسَّهُ طَيْفٌ مِنَ الذِّكْرِى أَرَنْ^(١)

ففي البيت الثاني استخدم التنوين في كلمة «شجى» رويًا مع النون الواردة في الأبيات بعده والبيت الذي قبله. وهذا خطأ من وجهين: الأول استخدام التنوين رويًا، والثاني الوقف على المنصوب المنون بإثبات التنوين، والصواب أن يوقف على المنصوب المنون بتحويل التنوين إلى ألف في الوقف. ولو وقف عليه بما ينبغي لاختلفت القافية باختلاف حرف الزوي.

ولعلك تذكر أن أنواع التنوين هي: تنوين التمكين، وتنوين التنكير، وتنوين العوض، وتنوين المقابلة^(٢)، وهي كلها لا تصلح أن تكون رويًا، وكذلك التنوين المسمى بتنوين الترثم، وهو الذي يلحق بالقوافي المطلقة (سوف يأتي تعريفها) مثل قول جرير:

أَقْلِي اللَّوْمَ عَاذِلَ وَالْعَتَابَا وَقُولِي إِنْ أَصَبْتُ لَقَدْ أَصَابَا
فَقَدْ يَلْحَقُ بِهِ فِي الْإِنْشَادِ التَّنْوِينُ، فيقال:
أَقْلِي اللَّوْمَ عَاذِلَ وَالْعَتَابَا وَقُولِي إِنْ أَصَبْتُ لَقَدْ أَصَابَا

(١) من ديوان «خيوط من قميص يوسف» ص ٢٠، ٢١ للشاعر سعيد شوارب.
(٢) تنوين التمكين هو الذي يدخل على الأسماء المعربة للدلالة على تمكنها في الاسم، مثل: رجلٌ وكتابٌ وغلًا. . إلخ. وتنوين التنكير هو الذي يدخل على الأسماء المبنية للفرق بين معرفتها ونكرتها، مثل: «قابلت سيويو وسيويو آخر». وتنوين العوض يكون عوضًا عن كلمة، وهو الداخل على «كل» و«بعض» عوضًا عما تضافان إليه. ويكون عوضًا عن جملة، وهو الداخل على «إذ»، مثل: «وأنتم حينئذ تنظرون» عوضًا عن الجملة التي تضاف إليها «إذ». ويكون عوضًا عن حرف، وهو الذي يكون في مثل جوارٍ وغواشٍ ودواعٍ ونواهِ. . إلخ؛ لأنه عوض عن الياء المحذوفة، وهي في صيغة من صيغ منتهى الجموع، وهي لا تنون. وتنوين المقابلة وهو الذي يدخل على جمع المؤنث السالم مثل: مسلمات، مؤمنات، فانتات. . إلخ.

ولذلك يسمى أيضًا تنوين الإنشاد . والتنوين الغالي ، وهو الذي يلحق القوافي المقيدة (سوف يأتي تعريفها) مثل قول رؤبة بن العجاج في وصف المفازة (الصحراء) :

وقاتم الأعماق خاوي المخترق مشتبّه الأعلام لمّاع الخفق
يكلّ وفدُ الريح من حيث انخرق شأز بمن عود جدد المتطلق
فقد أنشد بزيادة تنوين على القاف الساكنة ، والتنوين نون ساكنة ؛ فعُدّ هذا غلوًا وزيادة ، ولذلك سمي التنوين الغالي ، فقليل :

وقاتم الأعماق خاوي المخترق مشتبّه الأعلام لمّاع الخفق
فتنوين التزم والتنوين الغالي زيادة على الروي الذي انعقدت عليه القصيدة وبنيت عليه . فالروي في قصيدة جرير هو الباء ، والروي في أرجوزة رؤبة هو القاف .

(ب) الألف المنقلبة عن التنوين :

أشرت فيما سبق إلى أن الوقف على المنون المرفوع أو المجرور يكون بحذف التنوين والحركة ويكون الوقف بالسكون ، والوقف على المنون المنصوب يكون بتحويل التنوين إلى ألف . وهذا الحكم خاص بالنثر ، أما الوقف على أواخر الأبيات في الشعر ، فقد يلتزم بهذا النظام النثري أو يتحرر منه ، فإذا اختار الشاعر في قصيدة يبنى رويها على الحرف المفتوح ، مثل قول أحمد شوقي :

سلوا قلبي غداة سلا وتابا لعل على الجمال له عتابا
ويُسأل في الحوادث ذو صواب فهل ترك الجمال له صوابا
وكنْتُ إذا سألت القلب يومًا تولى الدَّمْعُ عن عيني الجوابا
فإنه يقف على الكلمات المنصوبة المنونة شأن نظام العربية بتحويل التنوين إلى ألف في الوقف كما في البيتين الأول والثاني ، فكلمة «عتابًا» وكلمة «صوابًا» منصوبتان منونتان ، ووقف عليهما بتحويل التنوين إلى ألف أو فتحة طويلة . هذه الألف المحولة عن التنوين لا تصلح رويًا ، والروي هنا هو الباء ، وكذلك في كل قصيدة مفتوحة الروي ، كما في قول المتنبي :

هو البحر غص فيه إذا كان راكدًا على الدّر واحذرهُ إذا كان مُزِيدًا

فإني رأيت البحر يعثر بالفتى وهذا الذي يأتي الفتى متعمداً
تظل ملوك الأرض خاشعة له تفارقه هلكى وتلقاه سُجَّداً
وقوله :

هذي برزت لنا فهجت رسيماً ثم انثيت وما شفيت نسيماً
وجعلت حظي منك حظي في الكرى وتركتني للفرقدين جليماً
قطعت ذباك الخمار بسكرة وأدرت من خمر الفراق كئوساً
إن كنت ظاعنةً فإنَّ مسدامعي تكفي مزادكم وتروي العيساً
حاشى لملك أن تكون بخيلةً ولمثل وجهك أن يكون عبوساً
ولمثل وملك أن يكون ممنعاً ولمثل نيلك أن يكون خسيساً

(جـ) الألف المبدلة من نون التوكيد الخفيفة :

مما تختص به نون التوكيد الخفيفة أنها في الوقف عليها تتحول إلى ألف ، فإذا قلت :
«يأيا الطالب اجتهدن في دروسك ، وأدين واجبك» وأردت الوقف على الفعل
«اجتهدن» الذي لحقته نون التوكيد الخفيفة ، أو الفعل «أدين» وقد لحقته نون التوكيد
الخفيفة كذلك يكون الوقف على كل منها بتحويل النون إلى ألف ، فيقال «اجتهدا»
ويقال «أديا»^(١) ، هذه الألف المنقلبة عن نون التوكيد الخفيفة لا تصلح رويًا ، ففي قول
الشاعر :

يحسبه الجاهل ما لم يعلم شيخاً على كرسيه معمماً
حرف الروي هو الميم . وكذلك في قول القائل :

ولا تعبد الشيطان والله فاعبدا

الروي هو حرف الدال وليس الألف المحولة من نون التوكيد للوقف . وكذلك في قول
عمر بن أبي ربيعة :

(١) ولعلك تلاحظ أن هذه النون رسمت في المصحف ألفاً في قوله تعالى : ﴿كَلَّا لئن لم ينته لنسفعا بالناصية﴾ [العلق : ١٥] ورسمها ألفاً إشارة إلى أنه عند الوقف عليها تتحول إلى ألف .

وقالت لأختيها اذهبا في حفيظةٍ فزورا أبا الخطاب سراً وسلماً
وقولا له : والله ما الماء للصّدي بأشهى إلينا من لقائك فاعلماً

وقول الآخر:

ولله عيشٌ ما أرقّ صفاءهُ ولكنّه إذ رقّ لم يتعطفَـ

(د) حرف المد الذي ينشأ عن إشباع حركة حرف الروي :

الوقف في الشعر لا يلزم أن يجري على نظام الوقف في النثر، ولذلك قد يختار الشاعر حركة لرويّ قصيدته ، سواء أكانت الفتحة أم غيرها من الضمة أو الكسرة . ولما كان الوقف على آخر البيت ، فإن الحركة يتولد عنها حرف مد لأنه لا يمكن الوقف على الحركة القصيرة ، فيقتضي هذا الإشباع أن تطول الحركة . فإذا طالت الضمة صارت واوًا ممدودة ، وإذا طالت الكسرة صارت ياءً ممدودة ، وإذا طالت الفتحة صارت ألفًا ، وهذا يسمى الإشباع ، فالحرف الناتج عن الإشباع لا يصلح أن يكون رويًا . يقول ابن جني : وأحسّط ما يقال في حرف الروي أن جميع حروف المعجم تكون رويًا إلا الألف والياء والواو الزائدة في أواخر الكلم غير مبنيات فيها بناء الأصول ، نحو ألف «الجزعًا» وياء «الأيامي» وواو «الحيامو» . ففي قول بشامة بن عمرو:

أثّنا تسائل ما بثّنا فقلنا لها قد عزمنا الرحيلا

الروي هو اللام . وأما الألف بعد اللام فهي ناتجة عن إشباع فتحة اللام ، وتسمى ألف الإطلاق .

وفي قول المزّد أخى الشّاخ :

صحا القلب عن سلمى وملّ العواذلُ وما كاد لأيا حب سلمى يزائلُ

فبؤادي حتّى طار غي شيبتي وحتّى علا وخطّ من الشيب شاملُ

فلا مرجبًا بالشيب من وفد زائرٍ متى يأت لا تُحجب عليه المداخلُ

وسقيًا لريعان الشباب فإنه أخو ثقة في الدّهر إذ أنا جاهلُ

فالواو الناشئة عن إشباع الضمة في حرف الروي اللام لا تصلح رويًا .

وفي قول ثعلبة بن صَعْبَر:

هل عند عمرة من بتات مسافرٍ	ذي حاجة متروِّح أو باكرٍ
سَمَّ الإقامة بعد طولِ ثوائه	وقضى لباتنه فليس بناظرٍ
لعمدات ذي أرب ولا لمواعيدٍ	خلفٍ ولو حلفت بأسحم مائرٍ
وعدتك ثمت أخلفت موعودها	ولعل ما منعتك ليس بضائرٍ
وأرى الغواني لا يدوم وصالها	أبدًا على عُسر ولا ميسرٍ
وإذا خليلك لم يدم لك وصله	فاقطع لباتك بحرفٍ ضامرٍ

الروي هو الرء ، وأما الياء الناشئة عن إشباع الكسرة فلا تصلح رويًا .

(هـ) حرف المَد الذي يلحق الضمير:

الألف التي تلحق ضمير المؤنثة مثل «رأيتها» أو المثنى مثل «رأيتهما» والياء التي تلحق هاء الغائب مثل «يبي» والواو التي تلحق ضمير الجمع المخاطب أو الغائب مثل «لكمو» و«لهمو» وهاء الغائب مثل «غلامهو» لا تصلح أن تكون رويًا . يقول الدماميني : «فإذا جاءك بيت فانظر إلى آخر حرف منه ، فإن كان واحدًا منها فتجاوزه إلى الذي قبله ، فإن لم يكن واحدًا منها فاجعله رويًا ، وإن كان واحدًا منها فتعده إلى ما قبله ، فإنه لا بد أن يكون رويًا ، وذلك أنه لا يمكن أن يلحق بعد حرف الروي أكثر من حرفين : الأول هاء الوصل والآخر خروج»^(١) . ففي قول الأعشى :

قَطَعْتُ إِذَا خَبَّ رَيْعَانُهَا بِعَرْفَاءَ تَنْهَضُ فِي آدِهَآ

فآخر البيت الألف ، ولا تكون رويًا لأنها لحقت بهاء الضمير ، وهاء الضمير هنا لا تصلح أن تكون رويًا كذلك ؛ لما سيأتي ، وإذن الدال هي الروي ، والقافية «دالية» .

(و) تاء التأنيث وهاء الغائب :

لا تصلح تاء التأنيث الموقوف عليها المتحرك ما قبلها ، مثل «طلحة» و«حمزة» - وهي تتحول إلى هاء في الوقف - وكذلك هاء الإضمار المتحرك ما قبلها ، مثل «ضربته»

(١) العيون الغامزة : ٢٤٢ .

و«أكرمته» وكذلك هاء السكت التي تُتَبَّن بها الحركة، مثل «ارمة»، واغزه، وفيمة، ولمه»^(١)، لا تصلح كل منها أن تكون رويًا تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، بل يكون الروي ما قبل كل منها، ولذا يلزم تكراره في كل بيت.

هل يصلح الضمير المتصل أن يكون رويًا؟

سبقت الإشارة إلى أن هاء الغائب المتحرك ما قبلها لا تصلح أن تكون رويًا تُبنى عليه القصيدة^(٢)، فما حكم الضمائر المتصلة الأخرى؟

الضمائر المتصلة هي: كاف الخطاب وياء المتكلم وهاء الغائب - وقد عرفت حكم هاء الغائب - وهذه هي الضمائر المتصلة التي تكون في محل نصب أو جر، وأما الضمائر المتصلة التي تكون في محل رفع فهي ضمائر رفع متحركة (تاء الفاعل ونون النسوة ونا الفاعلين) وهذه تصلح أن تكون رويًا، وإن كنت لا أستحسن ذلك. وضمائر رفع ساكنة، وهي ألف الاثنين وواو الجماعة وياء المخاطبة، وهذه لا تصلح رويًا، ولو وقعت إحداها في قافية يكون الروي ما قبلها، كما في قول عباس بن الأحنف:

أرى كلَّ معشوقين غيري وغيرها قد استعذبا طعمَ الهوى وتمتعا

وإني وإياها على غير رِقْبَةٍ وتفريق شمل لم نبت ليلة معًا

وإنِّي لأنهى النفسَ عنها ولم تكن بشيء من الدنيا سواها لتقنعا

فألف الاثنين في «تمتعا» ليست هي الروي، والروي هو حرف العين، وأما ألف الاثنين هنا فهي مثل ألف الإطلاق في «لتقنعا».

(١) إذا كانت الكلمة على حرف واحد مثل الأمر من «وعى ووقى» وجب الإتيان بهاء السكت عند الوقف عليها، فيقال: عَهْ وَهْ، ويجوز فيما عدا ذلك مثل اغزه وارمه.

(٢) جاء بعض الشعر وقد اتخذ من ضمير الغائبة (ها) رويًا، والعروضيون يعدونه شاذًا، ومن ذلك قول أبي تمام:

لَهَا وَأَعَارِي وَلَهَا	وَأَبْصَرَ ذَلَّتِي فَزَهَا
لَهُ وَجْهٌ يَعْرِزُ بِهِ	وَلَسِي خُرْقٌ أَذَلُّ بِهَا
دَقِيقٌ مُحَاسِنٌ وَصَلَتْ	مُحَاسِنٌ وَجَنَّتِيهِ بِهَا
أَلَا حَظُّ حَسَنٍ وَجَنَّتِيهِ	فَتَجَرَحَنِي وَأَجْرَحَهَا

وفي قول المتنبي :

هذه مهجتي لسديك لحيني فأنقصي من عذابها أو فزيدي
أهل ما بي من الضنى بطل صيد سد بتصفيف طرّة وبجيد
كل شيء من الدماء حرام شربُه ما خلا دم العنقود
فاسقنيها فدّى لعينيك نفسي من غزالٍ وطارفي وتليدي
شيبُ رأس وذلتي ونحولي ودموعي على هواك شهودي
فياء المخاطبة في «فزيدي» و«يأ» المتكلم في «تليدي» و«شهودي» ليست هي الروي ،
ومثلها هنا الكسرة الطويلة الناتجة عن إشباع الكسرة في «بجيد» و«العنقود» ، والروي
بطبيعة الحال هو الدال .

وفي قول أبي ذؤيب الهذلي في عينيه المشهورة :

وتجلّدي للشامتين أريهمو أني لريب الدهر لا أتضععُ
والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا تُردّ إلى قليل تقنّعُ
ولئن بهم فجع الزمان وريبه إني بأهل مــــودتي لمفجعُ
كم من جميع الشمل ملتئم القوى كانوا يعيش قبلنا فتصدّعوا
فواو الجماعة في «فتصدّعوا» ليست هي الروي ، وهي في هذا البيت تشبه إشباع الضمة
في «أتضععُ» و«تقنّعُ» و«لمفجعُ» ، والروي هو «العين» .

وهذه الضمائر الساكنة لا تصلح أن تكون رويًا ، وإذا جاء منها شيء جعل رويًا كان
شاذًا . ومن ذلك ما يروى عن مروان بن الحكم وينسب إليه :

وهل نحن إلا مثل من كان قبلنا نموت كما ماتوا ونحيا كما حيوا
وينقص منا كل يوم وليلة ولا بد أن نلقى من الأمر ما لقوا
فُئوا وهم يرجون مثل رجائنا ونحن سنفتى مرةً مثلما فُئوا
فواو الجماعة هنا لم يلتزم قبلها حرفٌ يجعل رويًا ، لذلك اعتدت واو الجماعة هي
الروي ، وهي لا تصلح لذلك . ومن هنا ، نجد الأبيات خالية من الجرس الصوتي
الموحد في القافية ، وصارت متباعدة الإيقاع .

وكذلك قول الراجز:

إذا تغديت وطابت نفسي فليس في الحى غلام مثلي

إلا غلام قد تغدى قبلي

نجد الياء الساكنة (وهي ياء المتكلم) هي التي بنيت عليها القافية، وليس هذا بجيد، ومن هنا اختلف الإيقاع والجرس الصوتي الموحد في «نفسى» و«مثلى».

والضمائر المتصلة كلمات أخرى ليست من بنية الكلمة التي تتصل بها، فإذا كانت الألف من بنية الكلمة مثل «الهدى - الرضا - العصا - القفا . . . إلخ» فإنه يمكن أن تقوم عليها قصيدة تكون الألف رويها، وتسمى المقصورة، مثل مقصورة ابن دريد . وكذلك إذا كانت الياء من بنية الكلمة جاز أن تبنى عليها القصيدة، مثل قول الصلتان العبدى :

نروح ونغدو لحاجاتنا وحاجة من عاش لا تنقضى

تموت مع المرء حاجاته وتبقى له حاجة ما بقي

وقول عمر بن أبي ربيعة :

قد صبا القلب صبا غير دنى وقضى الأوطار من أم علي

وقضى الأوطار منها بعدما كادت الأوطار ألا تنقضى

ودعاه الحين منه للتي تقطع الغلات بالذل البهي

فارغوى عنها بصبر بعدما كان عنها زمنا لا يرعوي

كلما قلت تناسى ذكرها راجع القلب الذي كان نسي

فلها أرتاح، للخوذة التي تيمت قلبي بلذي طعم شهى

بارد الطعم شتيت نبتة كالأقاحي ناعم النبت ثري

واضح عذب إذا ما ابتسمت لاح لسوح البرق في وسط الحبي

طيب الريق إذا ما ذقت طيب ثلج شيب بالمسك الذكي

وفيما عدا ذلك تصلح الضمائر أن تكون رويًا . وقد جاء من ذلك شعر قديم

وحديث ، فمن القديم قول أبي العتاهية :

نافس إذا نافست في حكمة ولا تدع خيراً ولا تترك
واصنع إلى الناس جيلاً كما تحب أن يصنعهُ الناس بك
فجاءت كاف المخاطب في «بك» رويًا مع الكاف التي هي من بنية الكلمة في البيت
السابق «تترك»، وإن كان بعض الشعراء يفضل أن تسبق كاف الضمير بحرف آخر
يلتزم في الأبيات مثل قول علي محمود طه :

أقبل الليلة وانظر واستمع كل ما في الكون يشدو بمزارك
جئت والأحلام والذكرى معي وجلسنا في الدجى رهن انتظارك
على أن هذا ليس بلازم .
ويقول علي محمود طه أيضًا :

قلت يا طيف أثرت النفس شكا كيف أقبلت وقل لي من دعاكا
قال أشفقت من الليل عليك فتبعت إلى الوادي خطاكا
ومن الحديث قول الأخطل الصغير في «المعلم» :

رفعوا على شرف لوالك ورعت عيؤهم سماك
أحبب هذا النشء تشك حقه على ظمأ دماك
رويته أدب الكلا م يذوب فيه أضغراك

٢- الوصل :

الوصل هو الحركة الطويلة الناتجة عن إشباع حركة الروي، أو الألف والواو والياء
التي لا تصلح أن تكون رويًا، والهاء التي لا تصلح أن تكون رويًا . فلا يكون الوصل
إلا في الروي المتحرك، وتسمى القافية حينئذٍ مطلقة . والأمثلة كثيرة كثيرة القوافي
المطلقة، فمثال الألف وصلًا قول ربيعة بن مقروم الضبي :

أمن آل هندي عرفت الرسوما بجمران قفراً أبث أن تريمما

نخال معارفها بعدما	أنت سستان عليها الوشوما
وقفت أسائلها نأقتي	وما أنا أم ما سؤالي الرُسوما
وذكرني العهد أيامها	فهجّج التذكُّر قلباً سقيماً
ففاضت دُموعي فنَهْنَهَتْها	على لحيّتي وردائي سجوماً

وقول سالم بن وابصة (من شعراء الحماسة):

أحب الفتى ينفي الفواحش سمعه	كأن به عن كل فاحشة وقراً
سليم دواعي الصدر لا باسطاً أذى	ولا مانعاً خيراً ولا قاتلاً هجراً
إذا شئت أن تدعى كريماً مكرماً	أديباً ظريفاً عاقلاً ماجداً حرّاً
إذا ما أتت من صاحب لك زلة	فكن أنت محتالاً لزلته عذراً
غني النفس مايكفيك من سد حاجة	فإن زاد شيئاً عاد ذاك الغنى فقراً

ومثال الواو الممدودة وصلاً قول الشاعر في ابنه العاق:

غذوتك مولوداً وعُلتُك يافعاً	تعلّ بما أدني إليك وتنهل
إذا ليلة بالشكو نابتك لم أبت	لشكواك إلا ساهراً أتملّل
كأنّي أنا المطروق دونك بالذي	طُرقت به دوني وعيني تهمّل
تخاف الردى نفس عليك وإنها	لتعلم أن الموت حتمٌ مؤجل
فلما بلغت السن والغاية التي	إليها مدى ما كنت فيك أوّمل
جعلت جزائي منك جبهها وغلظة	كأنك أنت المنعم المتفضّل
وسميتني باسم المنّند رأيه	وفي رأيك التفتيد لو كنت تعقل
فليتك إذ لم ترع حقّ أبوتي	فعلت كما الجار المجاور يفعل

وقول قعنب ابن أم صاحب :

إن يسمعوا زينة طاروا بها فرحاً	منّي وما سمعوا من صالح دفنوا
صمّ إذا سمعوا خيراً ذُكرتُ به	وإن ذُكرتُ بشرٌ عندهم أذُنوا
جهلاً عليّ وجُبْنَا عن عدوّهم	لبُست الخَلَّتْسان الجهلُ والجبنُ

مثال الياء وصلّاً قول البُعَيْث بن خُرَيْث (من شعراء الحماسة) :

خيال لأم السلسيل ودونها	مسيرة شهر للبريد المذبذب
فقلت لها أهلاً وسهلاً ومرحباً	فردّت بتأهيل وسهل ومرحب
معاذ الإله أن تكون كظيفة	ولا دمية ولا عقيلة ربّ رب
ولكنها زادت على الحسن كلّه	كهاً ومن طيب على كل طيّب
وإن مسيرى في البلاد ومنزلي	لِالمنزل الأقصى إذا لم أقرب
ولست وإن قربت يسوما ببائع	خلاقى ولا قومي ابتغاء التجبّب
ويعتدّه قوم كثير تجارة	ويمنعني من ذاك ديني ومنصبي
فكنت أنا الحامى حقيقة وائل	كما كان يحمي عن حقيقة أبي

وقول المثقّب العبدي :

فإما أن تكون أخي بحقّ	فأعرف منك غثي من سميني
وإلا فاطّرحني واتخذني	عدوّاً أتقيك وتتقيني
وما أدري إذا يمت أرضاً	أريد الخير أيها يليني
أالخير السذي أنا أبتغيه	أم الشرّ الذي هو يبتغيني

ومثال الهاء وصلّاً (وهي ساكنة) قول فرعان بن الأعرق في ابنه مُنازل :

جزرت رَحِمَ بيني وبين مُنازل	جزاءً كما يستنزل الدّين طالبه
------------------------------	-------------------------------

تَرْبِيَّتُهُ حَتَّى إِذَا أَضْرَ شَيْظَمًا
تَغَمَّدَ حَقِّي ظَالِمًا وَلَوَى يَدِي
وَكَانَ لَهُ عِنْدِي إِذَا جَاعَ أَوْ بَكَى
وَرَبِّيَّتُهُ حَتَّى إِذَا مَا تَرَكَتُهُ
وَجَعَلْتُهَا دُحْمًا جَلَادًا كَأَنَّهَا
فَأَخْرَجَنِي مِنْهَا سَلِيًّا كَأَنِّي
أَنْ أُرْعِشْتُ كَفًّا أَبْيَكَ وَأَصْبَحْتُ
وَقَوْلُ بَشَارِ بْنِ بَرْدٍ :

إِذَا كُنْتُ فِي كُلِّ الْأُمُورِ مَعَاتِبًا
فِعِشْ وَاحِدًا أَوْ صِلْ أَخَاكَ فَإِنَّهُ
إِذَا أَنْتَ لَمْ تَشْرَبْ مِرَارًا عَلَى الْقُدَى

ومثال الهاء وصلًا (وهي متحركة) قول المرقش الأكبر:

مَا قُلْتُ هَيْجَ عَيْنِهِ لِبَكَائِهَا
فَكَأَنَّ حَبَّةَ فُلْفُلٍ فِي عَيْنِهِ
سَفَهَا تَذْكُرُهُ خُويلَةَ بَعْدَمَا
وَاحْتَلَّ أَهْلِي بِالْكُثِيبِ وَأَهْلُهَا
يَا خَوْلُ مَا يَدْرِيكَ رَبَّةَ مَرَّةٍ
قَدْ بَتَّ مَالِكُهَا وَشَارِبَ رِيَّةٍ
وَمُغِيرَةَ نَسِجِ الْجَنْبِ شَهْدُهَا
بِمُحَالَةٍ تَقْصُ الذَّبَابَ بِطَرْفِهَا
كَسْبِيَةِ السَّيْرَاءِ ذَاتِ عُلالَةٍ
هَلَّا سَأَلْتَ بِنَا فَوَارِسَ وَاثِلٍ

يَكَادُ يَسَامِي غَارِبَ الْفَحْلِ غَارِبُهُ
لَوَى يَدَهُ اللَّهُ الَّذِي هُوَ غَالِبُهُ
مَنْ السَّرَادُ أَحْلَى زَادَنَا وَأَطَايِبُهُ
أَخَا الْقَوْمِ وَاسْتَغْنَى عَنِ الْمَسْحِ شَارِبُهُ
أَشَاءُ نَخِيلٍ لَمْ تُقَطَّعْ جَوَانِبُهُ
حَسَامُ يَمَانٍ فَارَقْتُهُ مَضَارِبُهُ
يَدَاكَ يَدَيَّ لِيْثٍ فَإِنَّكَ ضَارِبُهُ !!

صَدِيقَكَ لَمْ تَلَقَ الَّذِي لَا تَعَانِبُهُ
مُقَارِفَ ذَنْبٍ مَرَّةً وَمُجَانِبُهُ
ظَمِئْتُ ، وَأَيُّ النَّاسِ تَصْفُو مِشَارِبُهُ

مَحْسُورَةٌ بَاتَتْ عَلَى إِغْفَائِهَا
مَا بَيْنَ مُصْبِحِهَا إِلَى إِمْسَائِهَا
حَالَتْ قُرَى نَجْرَانَ دُونَ لِقَائِهَا
فِي دَارِ كُلِّ أَرْضِهَا وَسَائِهَا
خَوْدِ كَرِيمَةٍ حَيْثُهَا وَنِسَائِهَا
قَبْلَ الصَّبَاحِ كَرِيمَةٍ بِسَائِهَا
تَمَضَى سَوَابِقُهَا عَلَى غُلُوبَائِهَا
خُلِقَتْ مَعَاكِمُهَا عَلَى مُطَوَّائِهَا
تَهْدِي الْجِيَادَ غَدَاةَ غَبِّ لِقَائِهَا
فَلَنَحْنُ أَسْرَعُهَا إِلَى أَعْدَائِهَا

وَلَنَحْنُ أَكْثَرُهَا إِذَا عُدَّ الْحَصَى وَلَنَا فَوَاضِلُهَا وَمَجْدُ لَوَائِهَا
وقول الحسن بن مطير:
لَقَدْ كُنْتُ جَلْدًا قَبْلَ أَنْ تَوْقِدَ النَّوَى عَلَى كَبْدِي نَارًا بَطِيئًا خَوْدُهَا
وَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ تَمُوتَ صَبَابَتِي إِذَا قَدُمْتُ أَيَّامُهَا وَعُهُودُهَا
فَقَدْ جَعَلْتَ فِي حَبَّةِ الْقَلْبِ وَالْحَشَا عَهَادَ الْهَوَى تَوَلَّى بِشَوْقٍ يَعِيدُهَا
بَسُودٍ نَوَاصِيهَا وَحَمْرٍ أَكْفُهَا وَصُفْرِ تَرَاقِيهَا وَبَيضٍ خَدُودُهَا
مُخَصَّرَةِ الْأَوْسَاطِ زَانَتْ عَقُودُهَا بِأَحْسَنِّ مَا زَيَّنَتْهَا عَقُودُهَا
يَمْنِينَنَا حَتَّى تَرَفَّ قُلُوبُنَا رَفِيفَ الْحُزَامَى بَاتَ طُلُّ يَجُودُهَا

٣- الرِّدْفُ:

الرِّدْفُ هو حرف المد أو اللين الذي يسبق حرف الروي دون فاصل . وحرف المد هو الألف ، أو الياء المسبوقة بكسرة ، أو الواو المضموم ما قبلها . وحرف اللين هو الياء أو الواو المفتوح ما قبلها . والرِّدْفُ إذا جاء في قصيدة قبل الروي في أول بيت لزم في جميع أبيات القصيدة ، والقصيدة التي أوردناها أنفاً للحسن بن مطير التي مطلعها :

لَقَدْ كُنْتُ جَلْدًا قَبْلَ أَنْ تَوْقِدَ النَّوَى عَلَى كَبْدِي نَارًا بَطِيئًا خَوْدُهَا
مردفة بواو المد قبل الروي ، وهو الدال ، والهاء بعد الدال وصل ، والألف بعد الهاء خروج ؛ على ما سيأتي ، وكذلك القصيدة التي قبلها للمرقش الأكبر ، ومطلعها :

مَا قَلْتُ هَيَّجَ عَيْنَهُ لِبِكَائِهَا مُحْسُورَةٌ بَاتَتْ عَلَى إِغْفَائِهَا
مردفة بالألف ، والروي الهمزة ، والهاء وصل ، والألف خروج . ومن الإرداف بالألف قول أبي تمام :

رَقَّ لَهُ إِنْ كُنْتَ مَوْلَاهُ وَارْحَمْ فَقَدْ أَشْمَتَ أَعْدَاهُ
وَيْلٌ لَهُ إِنْ دَامَ هَذَا بِهِ مِنْ حُرْقٍ تُقْلِقُ أَحْشَاءَهُ
يَا غُصْنَ بَانَ نَاعِمَ قَدُّهُ فَوْقَ نَقَا يَهْتَزُّ أَعْلَاهُ
مَنْعَتَ عَيْنِي لِذِيذِ الْكَرَى أَحْسِنْ كَمَا حَسَّنَكَ اللَّهُ

فالهاء هنا روي لأن ما قبلها ساكن ، والألف ردف ، وإشباع ضمة الهاء المتولد عنها
واو وصل . ومثل هذه الأبيات قوله أيضاً :

أَعْطَيْتَ مِنْ نَفَحَاتِ الْحَسَنِ أَسْنَاهَا وَفُقَّتْ مِنْ نَفَحَاتِ الطَّيْبِ أَذْكَاهَا
فَالْحَسَنُ مَطَّرَحٌ وَالطَّيْبُ مَفْتَضَحٌ وَالْحَوْرُ أَصْبَحَتْ بَعْدَ اللَّهِ مَوْلَاهَا
مَنْ كَانَ لَمْ يَرِ شَمْسًا مِنْ سَنَاءِ بَشَرٍ فَإِنَّمَا بَعْلِي قَدْ رَأَيْتَاهَا
وَمِنْ الرَّدْفِ بَيَاءُ الْمَدْقُولِ الْعَبَّاسِ بْنِ مَرْدَاسٍ :

تَرَى الرَّجُلَ النَحِيفَ فَتَزْدَرِيهِ وَفِي أَثْوَابِهِ أَسَدٌ مَزِيرٌ
وَيَعْجَبُكَ الطَّرِيرُ فَتُبْتَلِيهِ فَيُخْلِفُ ظَنَّاكَ الرَّجُلَ الطَّرِيرُ
فَمَا عِظْمُ الرَّجَالِ لَهُمْ بِفَخْرٍ وَلَكِنْ فَخْرُهُمْ كَرَمٌ وَخَيْرٌ
ضَعْفُ الطَّيْرِ أَطْوَاهَا جُسُومًا وَلَمْ تَطُلِ الْبِزَاةُ وَلَا الصَّقُورُ
بِغَاثِ الطَّيْرِ أَكْثَرُهَا فِرَاحًا وَأُمُّ الصَّقَرِ مَقْلَاتٌ نَزُورُ
لَقَدْ عَظُمَ الْبَعِيرُ بِغَيْرِ لُبٍّ فَلَمْ يَسْتَغْنِ بِالْعِظَمِ الْبَعِيرُ
يُصَرِّقُهُ الصَّبِيُّ لِكُلِّ وَجْهِهِ وَيُخَيِّسُهُ عَلَى الْخَفِّ الْجَرِيرُ
وَتَضْرِبُهُ الْوَلِيدَةُ بِالْهَرَاوِي فَلَا غَيْرَ لَدَيْهِ وَلَا نَكِيرُ

ومن الملاحظ أن الواو والياء تتبادلان في الرَّدْفِ فَقَدْ جَاءَتْ «نزور» و«الصقور» مع
«مزير، والطرير، والبعير، والجريز، والنكير» وهذا مقبول سائغ في الشعر العربي ،
فالقصيد ذات الردف بالياء تأتي معها الواو، وذات الواو تأتي معها الياء . قال أبو عطاء
السندي :

أَلَا إِنَّ عَيْنًا لَمْ تَجِدْ يَوْمَ وَاسِطٍ عَلَيْكَ بِجَارِي دَمْعَهَا لَجْمُودُ
عَشِيَّةٌ قَامَ النَّائِحَاتُ وَشَقَّقَتْ جِيُوبٌ بِأَيْدِي مَأْتَمٍ وَخَدُودُ
فَإِنْ تَمَسَّ مَهْجُورُ الْفَنَاءِ فَرَبًّا أَقَامَ بِهِ بَعْدَ الْوَفُودِ وَفُودُ
فَإِنَّكَ لَمْ تَبْعُدْ عَلَى مَتْعَهْدٍ بَلَى ، كُلٌّ مِنْ تَحْتَ التَّرَابِ بَعِيدُ
وَقَالَ عَبْدُ اللَّهِ بْنُ عَجَلَانَ النَّهْدِيُّ :
وَحَقَّةٌ مَسْكٍ مِنْ نِسَاءٍ لَبِسْتُهَا شَبَابِي وَكَأَيْسَ بَارَكْتَنِي شَمُوهَا

سَقِيَّةٌ بَرَدِيٍّ نَمَتْهَا غُيُوبُهَا
تَطُولُ الْقَصَارَ وَالطَّوَالَ تَطُولُهَا
عَلَى مَتْنِهَا حَيْثُ اسْتَقَرَّ جَدِيدُهَا

وإن كانت تساورُها الجدوبُ
ولكن من يُجِلُّ بها حبيبُ
يكون لكلِّ أُنْمُلَةٍ دَبِيبُ
بها أتلُفْتُ من مَالِي مصيبُ

فحيث كان الردف بغير الألف جاءت الواو والياء متعاقبتين ، ولا نكير في ذلك ،
وإن كان بعض الشعراء يلزم نفسه بها لا يلزم ، فلا يأتي بالواو ردفاً مع الياء ، ولا بالياء
مع الواو ، ومن هؤلاء الشعراء ابن الرومي .

ومن بجيء الردف بحرف اللين ، وهو الياء أو الواو المفتوح ما قبلهما ، قول أبي تمام
الطائي :

ومدامعي تجري على خديهِ
وتنزهتُ شفتاي في شفثيه
وتهون تخلية الدموع عليه
هذا الفتى متعنّت عينيهِ

والعيش عذُرٌ ولـوُمُ
ولا يكنُ منك حـوُمُ
يقولـه فيك قـوُمُ

فألقي من حبيب النفس طيفاً
وتمطلني الهوى بنعم وسوفاً

جديدة سربال الشباب كأنها
ومخملية باللحم من دون ثوبها
كأن دِمَقْسًا أو فروع غمامة
وقال آخر :

أحبُّ الأرض تسكنها سُلَيْمِي
وما دهري بحب تراب أرض
أعاذل لو شربت الخمر حتى
إذن لعذرتني وعلمت أني

فحيث كان الردف بغير الألف جاءت الواو والياء متعاقبتين ، ولا نكير في ذلك ،
وإن كان بعض الشعراء يلزم نفسه بها لا يلزم ، فلا يأتي بالواو ردفاً مع الياء ، ولا بالياء
مع الواو ، ومن هؤلاء الشعراء ابن الرومي .

ومن بجيء الردف بحرف اللين ، وهو الياء أو الواو المفتوح ما قبلهما ، قول أبي تمام
الطائي :

لو كنت عندي أمس وهو معانقي
وقد ارتوت من عبرتي وجناته
لرأيت بكاءً يهون على الهوى
ورأيت أحسن من بكائي قوله
وقوله أيضًا :

الدهر يومٌ ويومٌ
فما قصر لما تشهيه
لا تُصغِيَنَّ لـقبيحِ
وقول الحسين بن وهب :

أرقت وكيف لي بالنوم كيفاً
أقول لها متى وتقولُ حتّى

وقال أحد الشعراء العراقيين ، وهو عبد الحسين الأزري :

نظـر العـصـفـور يـومـًا قـفـصـًا في صـحـن بـيـت
وإذا البـلـبـل فيـه مـطـرـق السـرـأس لـمـيـت
قـال لـيـتـي لـو تـمـكـنـُ لـأـطـلـقـتـك لـيـتـي
أـي ذـنـب لـك عـوـقـبـُ سـتَ عـلـيـه؟ قـال : صـوتـي
وليس هناك ما يمنع من أن يكون الردف في كلمة والروي في كلمة أخرى ، مثل :
«تجريبها ، وتجري بها» و «أسألهما ، وسألهما» وغالبًا ما يكون ذلك لو كان حرف الروي
هنا حرف جر ، مثل «تعذيبي ، وتُغري بي» . ومثال ذلك قول أبي العتاهية :

أـتـهـ الخـلـافـة مـنـقـادـة إـلـيـه يـجـرُّ أذـيـالـهـا
فـلـم تـك تـصـلـح إلـَّا لـهـ و لـم يـك يـصـلـح إلـَّا لـهـا
وقول الشريف الرضي :

وقـفـةً بـالـرَّـبـع أقـوى بـيـن أعـقـبـاد الكـثـيـبِ
وعـفـًا الـيـومَ عـلـى كـرَّ يَ قـطـارٍ و جـنـوبِ
والـذي بـالـرَّـبـع مـن بـعـ سـدِّهـم بـعـضُ الـذي بـي
وقو المتنبي في قصيدته التي مطلعها :
مـنَ الجـاذـر في زِيِّ الأـعـارـيـبِ حـمـرُ الحـلَى والمـطـايـبِ
كـم زـورـة لـك في الأـعـراب خـافـيـة أـذـهـى و قـد رَقـدوا مـن زـورـة الـذِّبِ
أزورهم وسواد الليل يشفع لي وأُنـثـي و يـبـاـحُ الصـبـح يُغـري بـي
ولا تكون الواو والياء ردين إلا إذا كانتا حرفي مدٍّ أو لين كما مرَّ . فإذا كانتا مشدَّدتين
أو متحركتين فلا تكونان ردين ، ففي قول المتنبي في قصيدته التي مطلعها :

لـكـلَّ امـرئٍ مـن دـهـره مـا تـعـوَّدَا و عـادـات سـيـف الدـولـة الطَّعـنُ في العِـدَا
جاء قوله :

وكل امرئٍ في الشَّرْقِ والغـربِ بـعـدَها يـعـدُّ لـه ثـوبًا مـن الشـعـر أسـودَا
هـنـيئًا لـك العـيـد الـذي أنـت عـيـده و عـيـدٌ لـن سـمـى و ضـحـى و عـيـدَا

وقوله :

هو الجُدُّ حتَّى تفضل العينُ أختَهَا وحتَّى يصيرَ اليومُ لليومِ سيِّدا

وقوله :

ومَن يجعلُ الضُّرغامَ بازاً لصيدهِ تصيِّده الضُّرغامُ فيما تصيِّدا

وقوله :

وما قتلَ الأحرارَ كالعفوِ عنهم ومَن لك بالحرِّ الذي يحفظُ اليَدَا
حيث جاءت الواو المتحركة في «أسودا» والياء المتحركة في «اليَدَا» والياء المشددة في «عيِّدا، وسيِّدا، وتصيِّدا» ولا تعد إحداها ردفاً لأنها ليست هنا عمدة ولا ساكنة ،
والقصيدة غير مردفة .

٤ - التأسيس :

التأسيس هو الألف التي تسبق الرويَّ ويكون بينها وبين الرويِّ حرف واحد ، على أن تكون هذه الألف من الكلمة نفسها التي يوجد بها حرف الروي ، ففي قول الشاعر :

تذكَّرتُ مَن يبكي عليَّ فلم أجِدْ سوى السِّيفِ والرمحِ الرُّدينيِّ باكِيا
تجد الرويَّ هو الياء وقبل الياء حرف الكاف ، قبلها الألف . هذه الألف هي «التأسيس» وأما الألف التي بعد الياء فهي الوصل كما مرَّ بك من قبل .

والقصائد ذات القافية المؤسسة كثيرة في الشعر العربي ، من ذلك قصيدة المتنبي التي يقول فيها :

بأبي الشموسُ الجانحات غواربَا	اللابسات من الحرير جلابيَا
المنبهات قلوبنا وعقولنا	وجنائهنَّ الناهبات الناهبَا
الناعمات القاتلات المحييا	تُ المبيداتُ من الدلال غرائبَا
حاولن تفديتي وخفن مراقبَا	فوضعنَ أيديهنَّ فوق ترائبَا
وبسمن عن برِّد خشيته أذيْبُه	من حرِّ أنفاسي فكنت الدَّائبَا
يا حبَّذا المتحملون وحبَّذا	وإِ لثمت به الغزالة كاعبَا

كيف الرَّجَاءُ مِنَ الْخُطُوبِ تَخْلُصَا من بَعْدِ مَا أَنْشَبَنِي فِي مَخَالِبَا
أَوْحَدْتَنِي وَوَجَدْتَنِي حَزْنًا وَاحِدًا متناهِيًا فَجَعَلْتَنِي لِي صَاحِبَا
وَنَصَبْتَنِي غَرَضَ الرُّمَاءِ تَصِيْبُنِي مَحْنٌ أَحَدٌ مِنَ السُّيُوفِ مَضَارِبَا
أَظْمَتْنِي الدُّنْيَا فَلَمَّا جِئْتُهَا مُسْتَسْقِيًا مَطَرْتُ عَلَيَّ مَصَائِبَا
فالروي الباء ، والألف التي تسبق الباء بحرفٍ تأسيس .

وقصيدة عبد يغوث بن وقاص الحارثي التي منها هذه الأبيات :

أَلَا لَا تَلُومَانِي كَفَى اللَّوْمُ مَا بَيَا فَمَا لَكُمْ فِي اللَّوْمِ خَيْرٌ وَلَا لِيَا
أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ الْمَلَامَةَ نَفْعُهَا قَلِيلٌ ، وَمَا لُومِي أَخِي مِنْ شِمَالِيَا
فِيَا رَاكِبَا إِمَّا عَرَضْتَ فَبَلَّغْنِ نَدَامَايَ مِنْ نَجْرَانٍ أَنْ لَا تَلَاقِيَا
أَبَا كَرْبٍ وَالْإِيْهَمِينَ كَلِيْهِمَا وَقِيْسًا بِأَعْلَى حَضْرَمَوْتَ الْيَمَانِيَا
جَزَى اللَّهُ قَوْمِي بِالْكُلَابِ مَلَامَةً صَرِيحُهُمْ وَالْآخِرِينَ الْمَوَالِيَا
وَلَوْ شِئْتُ نَجَّيْتَنِي مِنَ الْخِيَلِ نَهْدَةً تَرَى خَلْفَهَا الْحَوَّ الْجِلَادَ تَوَالِيَا
وَلَكِنِّي أَحْمِي ذِمَّارَ أَبِيكُمْ وَكَانَ الرِّمَاحُ يَخْتَطِفُنَ الْحَامِيَا
أَقُولُ وَقَدْ شَدُّوا لِسَانِي يَنْسَعَةً أَمْعَشَرَ تَيْمٍ أَطْلِقُوا عَنْ لِسَانِيَا
أَمْعَشَرَ تَيْمٍ قَدْ مَلَكْتُمْ فَاسْجَحُوا فَإِنَّ أَخَاكُمْ لَمْ يَكُنْ مِنْ بَوَائِيَا
فَإِنْ تَقْتُلُونِي تَقْتُلُوا بِي سَيِّدَا وَإِنْ تَطْلِقُونِي تُحْرِبُونِي بِمَا لِيَا
أَحَقُّا عِبَادَ اللَّهِ أَنْ لَسْتُ سَامِعَا نَشِيدَ الرَّعَاءِ الْمُعْزِينَ الْمُتَالِيَا
وقول شاعر الحماسة يزيد بن الحكم :
دَفَعْنَاكُمْ بِالْقَوْلِ حَتَّى بَطَرْتُمْ وبِالرَّاحِ حَتَّى كَانَ دَفْعُ الْأَصَابِعِ
فَلَمَّا رَأَيْنَا جَهْلَكُمْ غَيْرَ مُتْنِهِ وَمَا غَابَ مِنْ أَحْلَامِكُمْ غَيْرَ رَاجِعِ
مَسَسْنَا مِنَ الْآبَاءِ شَيْئًا وَكَلَّنَا إِلَى حَسْبٍ فِي قَوْمِهِ غَيْرَ وَاضِعِ
فَلَمَّا بَلَّغْنَا الْأُمَّهَاتِ وَجَدْتُمُو بَنِي عَمِّكُمْ كَانُوا كِرَامَ الْمُضَاجِعِ
وقول منظور بن سحيم :

ولستُ بِهَاجٍ فِي الْقَرْيِ أَهْلَ مَنْزِلٍ
فإِذَا كَرَامٌ مَسُورُونَ أَتَيْتُهُمْ
وإِذَا كَرَامٌ مَعْسُورُونَ عَذَرْتُهُمْ
وقول ثعلبة بن صُعَيْر:

وَإِذَا خَلِيلُكَ لَمْ يَدُمْ لَكَ وَصْلُهُ
وَجَنَاءٌ مَجْفَرَةُ الضَّلُوعِ رَجِيلُهُ
تُضْحِي إِذَا دَقَّ الْمَطْيِ كَأَنَّهَا
وَكَأَنَّ عَيْتَهَا وَفَضْلَ فِتْنَانِهَا
يَبْرِي لِرَائِحَةِ يَسَاقُطِ رِيَشَهَا
فاقطع لبانته بحرفٍ ضامرٍ
ولَقَى الهَوَاجِرَ ذَاتَ خَلْقٍ حَادِرٍ
فَدُنُّ ابْنَ حَيَّةٍ شَادَهُ بِالْأَجْرِ
فَنَنَانٌ مِنْ كَنَفِي ظَلِيمٍ نَافِرٍ
مَرُّ النَجَاءِ سِقَاطُ لَيْفِ الْآبِرِ

ويشترط في ألف التأسيس أن تكون مع الروي في كلمة واحدة كما في النماذج السابقة، فإذا جاءت في كلمة والروي في كلمة أخرى لم تعد تأسيساً، كما في قول أبي الطيب المتنبي:

لِكُلِّ أَمْرٍ مِنْ دَهْرِهِ مَا تَعُودَا
وَأَنْ يُكْذِبَ الْإِرْجَافُ عَنْهُ بَضْدُهُ
وَرُبَّ مَرِيدٍ ضَرُّهُ ضَرُّ نَفْسِهِ
ذِكِّي تَظْنِيهِ طَلِيعَةَ عَيْنِهِ
يَدُقُّ عَنِ الْأَفْكَارِ مَا أَنْتَ فَاعِلٌ
وعادة سيف الدولة الطعن في العدا
وَيَمَسُّ بِمَا تَنْوِي أَعَادِيهِ أَسْعَدَا
وَهَادٍ إِلَيْهِ الْجَيْشَ أَهْدَى وَمَا هَدَى
يَرَى قَلْبُهُ فِي يَوْمِهِ مَا تَرَى غَدَا
فَيُتْرَكُ مَا يَخْفَى وَيُؤْخَذُ مَا بَدَا

فالألف الموجودة في «ما هدى» وفي «ترى غدا» وفي «ما بدا»، وهي تسبق حرف الروي - وهو الدال - بحرف لا تعد تأسيساً لأنها من كلمة أخرى، والقصيدة غير مؤسسة كما هو واضح. ويستثنى من ذلك أن يكون الروي ضميراً في قصيدة مؤسسة، كما في مطلع قصيدة عبد يغوث الحارثي الذي يقول:

أَلَا لَا تَلُومَانِي كَفَى اللَّوْمُ مَا بَيَّنَا
فَمَا لَكُمَا فِي اللَّوْمِ خَيْرٌ وَلَا لِيَا

فالياء - ياء المتكلم - هنا هي الروي، ولذلك جاز أن تكون الألف الموجودة في «ما» و«لا» تأسيساً، فإذا كان الضمير الواقع رويّاً في قصيدة غير مؤسسة لم تعد الألف السابقة عليه تأسيساً كما في قول عروة بن أذينة:

لبشوا ثلاث منى بمنزل غبطةٍ وهم على غرض لعمرك ما هم
متجاورين بغير دار إقامةٍ لو قد أجد رحيلهم لم يندموا

٥ - الدخيل :

الدخيل هو الحرف المتحرك الذي يفصل بين ألف التأسيس وحرف الروي ، وهذا الحرف لا يلزم أن يكون حرفاً معيناً يتكرر كل مرة في القافية ، بل يلزم في القافية أن يكون هناك حرف ما بين ألف التأسيس وحرف الروي ، وإذا رجعت إلى النماذج المختارة تحت التأسيس رأيت أن بين ألف التأسيس وحرف الروي حرفاً ما ، وتستطيع أن تلاحظ حرف الروي والحرف الذي قبله في قصيدة عمر بن أبي ربيعة الآتية ، ورويا هو الباء والألف بعد الباء وصل ، والحرف الذي قبل الباء دخيل ، والألف قبل هذا الحرف تأسيس ، يقول :

وما ظيية من ظباء الأرا	لِ تَقْرُو دِمَاثَ الرُّبَى عَاشِبَا
بأحسن منها غداة الغميم	إِذَا أَبَدْتَ الْخَذَّ وَالْحَاجِبَا
غداة تقول على رقبة	لَقِيْمَهَا أَحْبَسَ الرَّاكِبَا
فقال لها فيم هذا الكلا	مُ فِي وَجْهَهَا عَابِسَا قَاطِبَا
فقلت كريم أتى زائراً	يَمُرُّ بِكُمْ هَكَذَا جَانِبَا
لحبك أحببت من لم يكن	صَفِيًّا لِنَفْسِي وَلَا صَاحِبَا
وأبذل مالي لمرضاتكم	وَأَعْتَبُ مِنْ جَاعِي عَاتِبَا
وأرغب في ود من لم أكن	إِلَى وَدِّهِ قَبْلَكُمْ رَاغِبَا
ولو سلك الناس في جانب	مِنَ الْأَرْضِ وَاعْتَزَلْتُ جَانِبَا
لأتبع طيئها إنني	أَرَى دُونَهَا الْعَجَبَ الْعَاجِبَا

فالخرف الذي بين ألف التأسيس والباء التي هي الروي هو الدخيل ، وقد جاء شيئاً وكافاً وجيماً وطاءً ونوناً وحاءً وتاءً وعيناً . وإذن ، لا يلزم تكرار الحرف بعينه ، بل يلزم وجوده .

يقول ابن الرومي :

ومن يلقَ ما لاقيتُ في كلِّ مُجْتَنَى
أذاقْتَنِي الأسفارُ ما كَرَّهَ الغنى
فأصبحت في الإثراءِ أزهّد زاهداً
حريصاً جباناً أشتي ثم أنتهي
ومن راح ذا حرصٍ وجُبْنٍ فإنَّه
ولما دعاني للمثوبة سيّد
تنازعني رغبٌ ورهبٌ، كلاهما
فقدمتُ رجلاً رغبةً في رغبة
أخاف على نفسي وأرجو مفازها
ألا من يريني غايي قبل مذهبي
فالروي هو الباء ، والحرف قبل الروي هو الدخيل ، والألف التي قبله تأسيس ،
واختلاف الدخيل واضح أشدّ الوضوح .

٦ - الخروج :

الخروج هو حرف المد الذي ينشأ عن إشباع حركة هاء الوصل . وحركة هاء الوصل
قد تكون الفتحة فينشأ عنها الألف ، أو الضمة فتنشأ عنها الواو ، أو الكسرة فتنشأ عنها
الياء ، فمعلقة لبند بن ربيعة :

عَفَتِ الدِّيارُ محلُّها فمُقَامُها بِمَنَى تَأَبَّدَ غَوُّها فِرْجَامُها
رويا الميم ، والألف قبلها ردف ، والهاء وصل ، والألف التي بعد الهاء خروج .
وكذلك قول ديك الجن الحمصي :

ولي كبّد حري ونفس كأنها بكف عدوّ ما يريد سراحها
كأن على قلبي قطاة تذكرت على ظمأ وزدا فهزت جناحها
وقول عمر بن أبي ربيعة :

دعاني إلى أسماء عن غير موعِدٍ
فلما التقينا شَفَّ بُرْدٌ مُحَقَّقٌ
وقلن لها والعين حـولكِ جَمَّةٌ
أخفى لنا وللمغيريِّ مجلسٌ
صروفُ منايا كان وقفاً حَمَامُهَا
عن الشَّمسِ جَلَى يَوْمَ دَجَنٍّ غَمَامُهَا
ومثلكِ بادٍ مُسْتَشَارٌ مَقَامُهَا
فإن النَّوى كانت قليلاً لَمَامُهَا

وقول أبي تمام - وإشباع هاء الوصل فيه تولدت عنه ياء ممدودة - :

أشفقتُ أن يردَّ الزمانُ بغيره
فقتلتهُ وله عليَّ كرامةٌ
قمرٌ أنا استخرجته من دجنه
عهدي به ميثاً كأحسن نائمٍ
لو كان يدري الميثُ ماذا بعده
غصص تكاد تفيض منها نفسهُ
وقول أبي تمام أيضاً :

لا، ووردٍ بخـ_____دِه
لا تعشَّةُ _____تُ غيرُه
إن يكنْ أسقم الهـ_____وى
ففساهُ بعـ_____د التَّمَنِّـ_____

ومثال إشباع ضمة هاء الوصل فتتولد عنها واو المد قول أبي تمام أيضاً :

قد صَنَّفَ الحسنُ في خديكِ جوهره
وكلُّ حسنٍ فمن عينيكِ أَوْلُه
وكان خـذُكَ دهرًا مشرقًا يـقُفَّا
قلبي رهينٌ بِكفِّي شادينِ غَنجٍ
وفيهِ قد خَلَّفَ التفاحُ أحمَرُه
مُدَّ خطَّ هارونَ في عينيكِ عسـكـَرُه
فمُدَّ تـمَكَّنَ فيه اللَّحْظُ عَصْفَرُه
يميتُه وإذا ما شاء أنشَرُه
وقول الآخر :

وإذا امرؤ مدح امرءًا لنواله
لو لم يُقَدِّرْ فيه بُعْدُ المُسْتَقَى
وأطال فيه فقد أطال هجاءه
عند الورودِ لما أطال رِشَاءه

ثانيًا: ألقاب حركات القافية:

في المبحث السابق كان الحديث عن حروف القافية التي تلزم في القصيدة، وفي هذا المبحث سيكون الحديث عن الألقاب التي يطلقها العروضيون على حركات حروف القافية. هذه الحركات ست، هي: المجرى، والتوجيه، والإشباع، والنفاذ، والحدو، والرس. فإذا وقع شيء منها في القافية أصبح لازمًا في قوافي سائر أبيات القصيدة. والبيت الأول في القصيدة هو الذي يحدد ما يكون لزومه ضروريًا في أبيات القصيدة كلها.

وسوف نتناول ألقاب حركات القافية واحدًا بعد آخر.

١ - المَجْرَى :

المجرى حركة الروي المتحرك - ويسمى الروي المطلق - سواء أكانت الحركة ضمة أم فتحة أم كسرة. فالروي الذي مجراه الضمة مثل قصيدة أبي ذؤيب الهذلي :

أمن المنون ورِيَّهَا تتوجَّعُ	والدَّهرُ ليس بمُعْتَبٍ مَنْ يَجْزَعُ
قالت أُمَيْمَةُ ما لجسمك شاحبًا	منذ ابْتُذِلْتُ ومثل مالك ينفعُ
أم ما لجنبك لا يلائم مضجعًا	إلا أقصَّ عليك ذاك المضجعُ
فأجبتُهَا أمًّا لجسمي أَنَّهُ	أودى بني من البلاد فودَّعُوا
سبقوا هويَّ وأعنفوا هواهمُ	فتُخِرَّمُوا ولكل جنبٍ مصرعُ
فغبرتُ بعدهمُ بعيثٍ ناصبٍ	وإخـالُ أيَّ لاحقٍ مُسْتَبَعُ
ولقد حرصتُ بأن أدافعَ عنهمُ	فإذا المنيَّةُ أقبلت لا تُدْفَعُ
وإذا المنيَّة أنشبت أظفارها	ألفيت كلَّ تميميةٍ لا تنفعُ

فالعين روي، وضمة العين هي «المجرى».

وفتحة الباء في قول مرَّة بن محكان (من شعراء الحماسة):

يا ربَّة البيت قومي غير صاغرة	ضمِّي إليك رجال القوم والقُرْبَا
في ليلة من جمادى ذات أنسدية	لا يبصرُ الكلب من ظلماتها الطُّبَا

بل ينبح الكلب فيهم غير واحدة
 ماذا ترين أنذنيهم لأرحلنا
 لِسْمُرْمِلِ الزَّادِ مَعْنِيَّ بِحَاجَتِهِ
 وقمْتُ مستبطناً سيفي وأعرض لي
 فصادت السَّيفُ منها ساقَ مُتْلِيَةٍ
 زِيَافَةٍ بِنْتِ زِيَافٍ مَسْدُكَةٍ
 أمطيت جازرنا أعلى سناسنها
 ينشئ اللحم عنها وهي باركة
 وقلْتُ لما غدوا أوصي قعيدتنا
 أدعى أباهم ولم أقرف بأهم
 أنا ابن محكان أخوالي بنو مطير
 ومثال المجري المكسور قول العرندس (أحد شعراء الحماسة) :

هينونَ لينونَ أيسارُ ذوو كرم
 إن يسألوا الخيرَ يُعطوه وإن خُبروا
 وإن توددتهم لانوا وإن شُهِموا
 فيهم ومنهم يعدّ الخيرَ مثلاًداً
 لا ينطقونَ على الفحشاء إن نطقوا
 من تلقَ منهم ثقلُ لاقيتُ سيدهم
 سؤأسُ مكرومةُ أبناءِ أيسارِ
 في الجُهدِ أدركَ منهم طيبُ أخبارِ
 كشفت أذمّسارَ شرٍّ غيرَ أشرارِ
 ولا يعدّ ثناً خزي ولا عارِ
 ولا يمارون إن ماروا بإكثارِ
 مثل النجوم التي يسري بها السَّاري

٢ - التوجيه :

التوجيه هو حركة الحرف الذي قبل الروي الساكن - ويسمى الروي الساكن : المقيد -
 ففي قول سويد بن أبي كاهل اليشكري :

ربَّ مَنْ أنضجت غيظاً قلبه
 ويراني كالشجحا في حلقه
 قد تمنى لي موئناً لم يُطع
 عسراً خرجهُ ما ينتزع

مزبذ يخطِرُ ما لم يرني	فإذا أسمعته صوتي انقمع
قد كفاني الله ما في نفسه	ومتى ما يكف شيئاً لا يضع
بئس ما يجمع أن يغتابني	مطعم وخم وداء يسدّرع
لم يضرني غير أن يحسدني	فهو يزقو مثلاً يزقو الضوع
ويحييني إذا لاقيته	وإذا يخلو لحمي رتع

فتحة الحرف الذي قبل العين الساكنة هي التوجيه .

وفي قول المتنبي :

يا طفلة الكفّ عبلة الساعد	على البعير المقلد الواخذ
زيدي أذى مهجتي أزدك هوى	فأجهل الناس عاشق حاقذ
حكيت يا ليل فرعها الوارد	فاحك نواها لجفني الساهذ
طال بكائي على تذكرها	وطلت حتى كلاكما واجذ
ما بال هذي النجوم حائرة	كأنها العُمى ما لها قائد

الروي هنا هو الدال الساكنة ، وحركة الحرف الذي قبل الدال هي التوجيه ، والألف التي قبل هذا الحرف تأسيس :

٣- الإشباع :

من حركات القافية أيضاً «الإشباع» وهو مصطلح يطلق على حركة الدخيل في القافية المؤسسة المطلقة الروي ، وقد سبق أن الدخيل هو الحرف الذي يكون بين ألف التأسيس وحرف الروي ، فإذا كان حرف الروي مطلقاً ، أي متحرّكاً ، فإن حركة ما قبله تسمى «الإشباع» ، ففي قول علي محمود طه (في رثاء فيصل الأول) :

تألق كالبرقة الخاطفة	وجلجل كالرعدة القاصفة
مبين من الحق في صوته	صدى البطش والرحمة الهاتفة
يخوض الغمار دماً أو لظى	ويركب للمأرب العاصفة
يطير على صهوات السحاب	ويمشي على الجنة الرّاجفة
ويقتحم الموت في مأزق	ترى الأرض من هوها واجفة

تجد الرويِّ هو الفاء ، والهاء التي بعدها الوصل ، والحرف الذي قبل الفاء هو الدخيل ،
والألف التي قبله هي التأسيس ، وحركة الدخيل هي الإشباع .

وفي قول امرئ القيس :

قولا خليلي لَذَا العاذِلِ هل يجعل الجائر كالْعَادِلِ
هَلْ ماجدٌ أظْهَر في قُومِهِ عذراً كمن سارع في الباطِلِ
أَمْ هَلْ ذُوو الغيِّ كأهل الحِجَا أَمْ هَلْ رشيْدُ الأمر كالْجَاهِلِ
فالألف هي التأسيس ، والروي هو اللام ، والحرف الذي بينها هو الدخيل ، وحركته
هي الإشباع .

٤ - النَّفَاذُ :

«النفاذ» مصطلح يطلق على حركة هاء الوصل ، وهاء الوصل تكون بعد حرف
الروي ، وقد تكون ساكنة كما في قول المتنبي :

وقد يتزَيَّا بالهوى غير أهله ويستصحبُ الإنسانُ مَنْ لا يلائمه
وقد تتحرك هاء الوصل فينشأ عن حركتها الخروج - وقد مر - وحركة هاء الوصل هذه
هي النفاذ ، والنفاذ قد يكون فتحة مثل قول المتنبي :

أهلاً بدار سباك أغْيَدُهَا أبعد ما بان عنك خرْدُهَا
ظلت بها ننطوي على كبِدٍ نضيجة فوق خِلْبِهَا يَدُهَا
يا حادِّي عيرَهَا وأحسبني أوجدُ ميتاً قُبيلَ أفْقَدُهَا
قف قليلاً بها عليّ فلا أقلُّ من نظيرة أزَوْدُهَا
ففي فؤاد المحبِّ نار جوِّى أحرَّ نار الجحيم أبرْدُهَا
شاب من الهجر فرق لمته فصار مثل الدمقس أسودُهَا
بانوا بخرعوبة لها كفلٌ يكاد عند القيام يقَعُهَا
ربحلة أسمرٍ مقبَلُهَا سبحلة أبيضٍ مجرْدُهَا
ففتحة الهاء هي النفاذ .

وقد تكون هاء الوصل مضمومة مثل قول الشريف الرضي :

مررن عُذُوًّا بِرَوْضِ الصَّريِّ — م راق من النُّورِ ظَهْرَانُهُ
فحنَّ لِإِلْمَامِهِمْ أَثْلُـــــــهُ — ومال إلى قَرَبِهِمْ بَأْنُهُ

فضمة الهاء هي النفاذ . وكذلك قول المتنبي :

وأَتعب خلق الله من زادهم — وقصَّر عما تشتهي النَّفْسُ وُجْدُهُ
فلا يَنحَلِّلُ في المجدِّ مالكَ كُلُّهُ — فينحَلُّ مجدُّ كان بِالمالِ عَقْدُهُ
ودبره تدبير الذي المجدُّ كَفُّهُ — إذا حارب الأعداءَ والمالُ زَنْدُهُ
فلا مجدَّ في الدنيا لمن قلَّ مَالُهُ — ولا مالَ في الدنيا لمن قلَّ مجدُّهُ
وفي النَّاسِ من يرضى بِميسور عيشِهِ — ومركوبِهِ رجلاهُ والثوب جلدُهُ

وقد تكون حركة هاء الوصل كسرة ، كقول صالح بن عبد القدوس :

وإنَّ مَنْ أَدْبَنَتْهُ في الصَّبَا — كالعودٍ يُسقى الماءَ في غَرَسِهِ
حتى تراه مورِّقًا ناضِرًا — بعد الذي أَبْصَرْتَ من يُسِسِهِ
وقول المتنبي يهجو كافورًا :

فلا تَرَجَّ الخيرَ عند امرئٍ — مرَّت يد النِّخاسِ في رأسِهِ
وإنَّ عراكَ الشكِّ في نَفْسِهِ — بحالِهِ فانظر إلى جنْسِهِ
فقلِّها يَلُومُ في ثوبِهِ — إلا الذي يَلُومُ في غَرَسِهِ
من وجد المذهب عن قدرِهِ — لم يجد المذهب عن قِنْسِهِ

فحركة الهاء هي « النفاذ » .

٥ - الحذو :

الحذو هو حركة الحرف الذي قبل الردف ، وقد مر أن الردف يكون حرف مد أو لين ، فإذا كان حرف مد اقتضى أن تكون الحركة قبله مناسبة له ، فتكون ضمة قبل الواو وكسرة قبل الياء ، مثل قول المتنبي :

ما لنا كلنا جَوِّيا رسولُ — أنا أهوى وقَلْبُكَ المتبولُ
كلما عَاد من بعثت إليها — غارَ منِّي وخانَ فيما يقولُ

أفسدت بيننا الأماناتِ عينا هَا وخانتِ قلوبُهُنَّ العقولُ
تشتكي ما اشتكى من ألم الشو قِ إليها والشوق حيث النحولُ
وإذا خامر الهوى قلبُ صبٍّ فعليسه لكل عينٍ دليلُ
زودينا من حسن وجهك مادا مَ فحسن الوجوه حال تحولُ
وصلينا نصلك في هذه الدُّنْـ سيا فإنَّ المقام فيها قليلُ
وقد سلف القول أن الواو والياء تتبادلان ردفين ، فإذا كان الردف بالألف اقتضى
ضرورة أن يكون ما قبلها فتحة ، مثل قول المتنبي أيضًا :

إنما أنفـس الأنيـس سبـاعٌ يتفـارسنَ جـهـرةً واغـتـيالاً
من أطاق التماس شيءٍ غـلاباً واغتـصاباً لم يـلـتمـسه سـؤالاً
كل غـادٍ لحـاجةٍ يـتمنـى أن يـكون الغـضنـفـر الرُّبـالاً
وإذا كان الردف بحرف اللين ، وهو الواو أو الياء الساكنتين ، كانت حركة ما قبله
فتحة لا غير ، مثل قول أبي تمام يمدح إسحاق بن إبراهيم :

لإسحاق بن إبراهيم كفُّ وكفُّ عافيه نوءَ المرزَمَيْنِ
ونورا سوددٍ وحجًّا إذا ما رأيتُهما رأيتَ الشعريَيْنِ
ومجدُّ لم يدعه الجود حتى أقام مناوئاً للفرقدينِ
حليف ندَى وتربُّ علًّا إذا ما هتفت به ، وسيفُ خليفَتَيْنِ
وقوله أيضًا في أبي قدامة أحمد بن زاهر :
أبا قدامة قد قدَّمت لي قدماً من المكارم صدقاً غيرَ مامَيْنِ
ضبقنا بدينك فاحتجنا إلى الدين مُذْ غبتَ عنا بوجهٍ ساطع الزَيْنِ
وكنت عوئنا إذا دهر تحوَّنا عيناً عليك فأنت العونُ بالعَيْنِ
إن الجياد على عـلاتها صُبرٌ ما إن تشكَّى الوجى في حالة الأَيْنِ
والنصلُ يعمل إخلاصاً بجوهره لا باتكالٍ على شحذٍ من القَيْنِ
وقول بشار بن برد :

شطُّ بـسلمى عـاجِلُ البـينِ وجـاورتُ أسـدَ بني القـينِ

وَحَنَّتْ النَّفْسُ لَهَا حَنًّا
يَا بِنَةَ مَنْ لَا أَشْتَهِي ذِكْرَهُ
طَالِبَهَا قَلْبِي فَرَاغَتْ بِهِ
فَكُنْتُ كَالْهَقْلِ غَدًا يَبْتَغِي
وقول الآخر:

فَدَاءُ خَالَتِي وَفَدَى صَدِيقِي
فَأَنْتَ جَبَوْتَنِي بَعْنَانٍ طَرْفٍ
وَأَهْلِي كُلُّهُمْ لَأَبِي قُوعِينَ
كَأَنِّي بَيْنَ خَافِتِي عَقَابٍ
شَدِيدَ الشَّدِّ ذِي بَذْلِ وَصُونٍ
أَصَابَ حَمَامَةً فِي يَوْمٍ غَيْنٍ

٦- الرَّس :

الرَّسُّ هو حركة ما قبل ألف التأسيس ، ولا يكون إلا فتحة كقوله :
لَقَدْ ثَبَّتْتُ فِي الْقَلْبِ مِنْكَ مَوْدَةً كَمَا ثَبَّتْتُ فِي الرَّاحَتَيْنِ الْأَصَابِعُ
نَهَارِي نَهَارِ النَّاسِ حَتَّى إِذَا دَنَا لِي اللَّيْلِ هَزَتْنِي إِلَيْكَ الْمُضَاجِعُ
فحركة الصاد في «الأصابع» وحركة الضاد في «المضاجع» هي الرَّس . وكان أبو عمرو
الجرمي يقول : لا حاجة إلى ذكر الرس ؛ لأن ما قبل الألف لا يكون إلا مفتوحًا . ويعلق
عليه المعري في مقدمة لزومياته قائلاً : وهذا قول حسن إذ كانوا إنما أوقعوا التسمية على ما
تلتزم إعادته ، فإذا فقد أخل ، وهذه حركة لا يجوز عندهم أن تكون غير الفتحة ولا
حاجة إلى ذكرها فيما يلزم .

ثالثاً: أنواع القافية:

تتنوع القافية باعتبار حركة الروي ، وباعتبار عدد الحركات بين الساكنين فيها .
فمن حيث حركة الروي ؛ يكون محرّكاً أو غير محرّك ، فالروِي المتحرّك يسمى مطلقاً ،
والروِي غير المتحرّك ، أي الساكن ، يسمى مقيداً . وقد يعمم الحكم على القافية كلها ،

فيقال قافية مطلقة أو قافية مقيدة . ومع وجود النوعين في الشعر العربي نجد القافية المطلقة أكثر استعمالاً من القافية المقيدة ، سواء في الشعر القديم أو في الشعر الحديث .

ومن نماذج القافية المقيدة قول الشَّابي في قصيدته الشهيرة «إرادة الحياة» :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة	فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلي	ولا بد للقيد أن ينكسر
ومن لم يعانقه شوق الحياة	تبخر في جوها واندثر
فويل لمن لم تشقه الحيا	ة من صفة العدم المتصر
كذلك قالت لي الكائنات	وحدثني روحها المستر
ودمدت الريح بين الفجاج	وفوق الجبال وتحت الشجر
إذا ما طمحت إلى غاية	ركبت المنى ونسيت الحذر
ولم أتجنب وعور الشعاب	ولا كبوة اللهب المستعر
ومن لا يحب صعود الجبال	يعش أبد الدهر بين الحفر
فعبت بقلبي دماء الشباب	وضجت بصدري رياح أخضر
وأطرقت أصغي لقصف الرعود	وعزف الرياح ووقع المطر

وقصيدة إيليا أبي ماضي «الطين» ذات قافية مقيدة ، يقول فيها :

نسى الطين ساعة أنه طيب	من حقير فصال تيهها وعربد
وكسا الخز جسمه فتباهى	وحوى المال كيسه فتمرد
يا أخي لا تمل بوجهك عني	ما أنا فحمة ولا أنت فرقذ
أنت لم تصنع الحريير الذي تلد	بس واللولؤ الذي تنقلد
أنت لا تأكل النضار إذا جعد	ت ولا تشرب الجمان المنضد
أنت في البردة الموشاة مثلي	في كسائي الرديم تشقى وتسعد
لك في عالم النهار أمان	ورؤى والظلام حولك تمتد
ولقلبي كما لقلبك أحلا	م حسان ، فإنه غير جلمد

أَمَانِي كُلِّهَا مِنْ تَرَابٍ
وَأَمَانِي كُلِّهَا لِلتَّلَاشِي
لَا. فَهَذَا وَتِلْكَ تَأْتِي وَتَمُضِي
وَقَصِيدَةُ عَلِيِّ مُحَمَّدٍ طه «بَحِيرَةُ كُومُو» - وَهِيَ إِحْدَى بَحِيرَاتِ إِيطَالِيَا - مِنْ الْقَصَائِدِ
ذَاتِ الرُّوْيِ الْمُقِيدِ، يَقُولُ فِيهَا:

هَيْئِي الْكَأْسَ وَالسُّوْتَرُ
وَاصْدَحِي يَا خَوَاطِرِي
وَدَنْتِ جَنَّةَ الْمَنَى
قَدْ بُعِثْنَا بِهَا عَلَى
فِي مَسَاءٍ كَأَنَّه
الْبَحِيرَاتِ وَالْجَبَابِ
وَتَفَقَّبْنَ بِالْغَمِّ
تِلْكَ «كُومُو» مَدَى النَّظَرِ
طَوَيْتِ شَقَةَ السَّفَرِ
وَحَلَا عِنْدَهَا الْمَقَرِ
مَوْعِدٍ غَيْرِ مُنْتَظَرِ
حُلُمِ الشَّيْخِ بِالصَّغَرِ
لُ تَوْشُّخَنَ بِالشَّجَرِ
مِ وَأَسْفَرْنَ بِالْقَمَرِ

وَقَصِيدَةُ إِبِلْيَا أَبِي مَاضِي «الْإِبْرِيقُ» مُقِيدَةُ الرُّوْيِ، يَقُولُ:

أَلَا أَيُّهَا الْإِبْرِيقُ مَالِكُ وَالصَّلَفُ
وَمَا أَنْتَ إِلَّا كَالْإِبَارِيقِ كُلِّهَا
أَرَى لَكَ أَنْفَسًا شَاخًا غَيْرَ أَنَّهُ
وَمُسْتَهْ أَيْدِي الْأَدْنِيَاءِ فَمَا شَكَا
وَفِيكَ اعْتِرَازَ لَيْسَ لِلدِّيكِ مِثْلَهُ
وَلَا لَكَ صَوْتٌ مِثْلَهُ يَصْدَعُ الدَّجَى
وَأَنْصَبْتُ أَسْتَوْحِيهِ شَيْئًا يَقُولُهُ
وَبَعْدَ ثَوَانٍ خَلْتُ أَنِّي سَمِعْتُهُ
فَقَالَ: سَقَيْتُ النَّاسَ. قُلْتُ لَهُ: أَجَلُ
وَدَمَعَ السُّوَاقي وَالْعَيُونُ الَّذِي جَرَى
فَقَالَ: لِيَذْكُرْ فَضْلِي الْمَاءِ، وَلِيُشَدَّ
قَالَ: أَلَمْ أَحْفَظْهُ؟ قُلْتُ: ظَلَمْتَهُ

فَمَا أَنْتَ بَلَّورٌ وَلَا أَنْتَ مِنْ صَدْفٍ
تَرَابٌ مِهِينٌ قَدْ تَرَقَّى إِلَى خَرْفٍ
تَلَفَّعَ أَثْوَابُ الْغُبَارِ وَمَا أَنْفُ
وَمَصَّتَهُ أَفْوَاهُ الطُّغَامِ فَمَا وَجَفُ
وَلَسْتُ بِذِي رِيَشٍ تَضَاعَفَ كَالرَّغَفِ
وَتَهْتَفُ فِيهِ الذِّكْرِيَّاتُ إِذَا هَتَفُ
كَمَا يَسْكُتُ الزُّوَارُ فِي مَعْرِضِ التُّحَفِ
يَثْرَثُرُ مِثْلَ الشَّيْخِ أَدْرَكَهُ الْخَرْفُ
سَقَيْتُهُمْ مَاءَ السَّحَابِ الَّذِي وَكَفُ
وَمَاءَ الْيَنَابِيعِ الَّذِي قَدْ صَفَا وَشَفُ
بِمَدْحِي، أَلَمْ أَحْمِلْهُ؟ قُلْتُ لَكَ الشَّرْفُ
فَلَوْلَاهُ لَمْ تُثْقَلْ وَلَوْلَاكَ لَمْ يَقِفْ

وقد تكون القافية المقيدة مردفة ، أي أن حرف الروي مسبق بحرف مدّ أولين . من ذلك قول أبي القاسم الشابي في قصيدته «الذكرى» :

كُنَّا كـزوجي طائر	في دوحة الحبّ الأمين
نتلو أناشيد المنى	بين الخمائل والغصون
متغرّدين مع البـلا	بل في السهول وفي الحزون
ملاً الهوى كأس الحيا	لنا وشعشعها الفتون
حتى إذا كدنا نرشد	فخمها غضب المنون
فخطف الكأس الخلو	ب وحطم الجام الثمين
وأراق خمر الحب في	وادي الكآبة والأثين
وأهاب بالحب الوديد	مع فودع العشّ الأمين
وشدا بلحن الموت في المـ	أفق الحزين المستكين
ثم اختفى خلف الغيو	م كأنه الطيف الحزين!

وقصيدته «رثاء فجر» :

يأبها الغاب المنم	تق بالأشعة والورود
يأبها النور النقي	وأبها الفجر البعيد
أين اختفيت ، وما الذي	أقصاك عن هذا الوجود
آه لقد كانت حيا	تي فيك حاملة ، تمسّد
بين الخمائل والجدا	ول والترنم والنشيد
تصغي لنجواك الجميـ	لة وهي أغنية الخلود
وتعيش في كون من المـ	غفلات فتان سعيّد
آه لقد غنى الصبا	ح فدمدم الليل العنيد
وتألق النجم السـوذي	ء فأعتم النيم الـركود
ومضى الـردى بسعادتي	وقضى على الحب الوليد

ومن القصائد المقيدة المردفة بالألف قوله في قصيدة «أنا أبكيك للحب» :

لست يا أمي أبكيك	ك لمجدٍ أو لجاء
سلبتُه مني الدُّنْـ	يا وبسرّرتني رداً
فأنا أحتقر المجر	د وأوهام الحياة
وتلاشت في خضم السر	من الطّـاغـي قـواه
فأنا ما زلتُ في فجـ	ر شبابي أو ضحاه
وقول أبي ماضي لأحد أصدقائه :	

يا شاعراً حلسو المودّ	ة في الحضور وفي الغياب
شهدٌ ولأوك والأنسا	م ولاؤهم شهدٌ وصاب
أنا إن شكوت إليك منـ	ك وسال في كتبي العتاب
فحكايتي كحكاية الظّـ	مان في قفرٍ يباب
لم يـروه لمع السـرا	ب فراح يستسقي السحاب
فهَمي فكان الخير فيـ	ه للأباطح والهضاب

وقد تكون القافية المقيدة الرويِّ مؤسّسة ، أي يوجد بها ألف بينها وبين حرف الرويِّ حرف آخر ، مثل قول المتنبي - وقد سبق إيراد بعض أبيات من هذه القصيدة - :

أزائرٌ يا خيال أم قاعد	أم عند مولاك أنني راقـد
ليس كما ظن ، غشية لحقت	فجئتني في خلالي قاصـد
عدّ وأعدّها فحبّذا تلف	ألصق ثديي بشديها الناهـد
وجُذت فيه بما يشع به	من الشتيت المؤشّر البـارد
إذا خيالاته أطفن بنا	أضحكه أنني لها حامـد
وقال إن كان قد قضى أربا	منا فما بال شوقه زائد
لا أجد الفضل ربما فعلت	ما لم يكن فاعلاً ولا واعد
وقول الحماني :	

دمنٌ كأن رصاصها	يُكسّينَ أعلام المطارف
-----------------	------------------------

وكأنها غمدراها	فيها عُشورٌ في مصاحف
وكأنها أنسوارها	تهتز بالريح العواصف
طررُ الوصائف يلتقيـ	من بها إلى طرر الوصائف
بانـت سوارها تمخـ	ضُ في رواعدها القواصف
ثم أنبرت سحبا كبا	كية بأربعة ذوارف
وكان لمع بروقها	في الجؤ أسيف المثاقف

وأما القافية المطلقة فهي التي يكون رويها متحركاً سواء أكانت الحركة ضمة، مثل قول أبي ذؤيب :

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا تـردُّ إلى قليل تنقعُ
وقول أبي صخر الهذلي في قصيدته التي مطلعها :

لليلي بذات الجيش دار عرفتها وأخرى بذات البين آياتها سطرُ
يقول :

أما والذي أبكى وأضحك والذي	أمات وأحيا والذي أمره الأثرُ
لقد كنت آتيها وفي النفس هجرها	بناتاً لأخرى الدَّهر ما طلع الفجرُ
فما هو إلا أن أراها فجاءة	فأبهت لا عرفَ لَدَيَّ ولا نُكْرُ
وأنسى الذي قد كنت فيه هجرتها	كما قد تنسِّي لبَّ شاربها الخمرُ
وما تركت لي من شذا أهتدي به	ولا ضلع إلا وفي عظمها وفـرُ
وقد تركتني أغبط الوحش أن أرى	أليفين منها لا يروعهما الدُّعْرُ
ويمنعني من بعض إنكار ظلمها	إذا ظلمت يوماً وإن كان لي عذْرُ
مخافة أني قد علمت لئن بدا	لي الهجرُ منها ما على هجرها صبرُ
وأنـي لا أدري إذا النفس أشرقـتْ	على هجرها ما يبلغن بي الهجرُ
تكاد يدي تندى إذا ما لمستُها	وينبت في أطرافها السورق النَّضْرُ
وإنـي لتعروني لذكراك هزّة	كما انتفض العصفور بلله القطرُ

وقول جميل بثينة :

وإني لأرْضى من بثينة بالذي لو ابصره الواشى لقرتْ بلابلُهُ
بلا وبالأَّ أستطيع وبالمنى وبالأمل المرجوَّ قد خاب آملُهُ
أو كانت الحركة كسرة ، مثل قول توبة بن الحمير :

قالت مخافة بيننا وبكت له فالبيُّ مبعوثٌ على المتخوفِ
لومات شىء من مخافة فرقة لأماتني للين طولُ تحوُّفي
ملاً الهوى قلبي فضقت بحمله حتَّى نطقْتُ به بغير تكلفِ
وقوله :

أَتَظَعْنَ عن حبيبك ثم تبكي عليه فَمَنْ دعاكَ إلى فراقِ
كأنك لم تذوق للين طعمًا فتعلَّم أنَّه مرُّ المذاقِ
أقم وإنعم بطول القرب منه ولا تظعن فتكبت باشتياقِ
فما اعتاض المفارق عن حبيب ولو يعطى الشامَّ مع العراقِ
أو كانت حركة الرويِّ الفتحة ، مثل قول الصمة بن عبد الله القشيري :

حننت إلى رِيّا ونفسك باعدتُ مزارك من رِيّا وشعبا كما معَا
فما حسنٌ أن تأتي الأمر طائعا وتجزع أن داعي الصبابة أسمعَا
قفا ودعَا نجدًا ومَنْ حلَّ بالحمى وقُلْ لنجدٍ عندنا أن يُودَّعَا
ولما رأيت البشر أعرض دوننا وجات بنات الشوق يَخْنِنُ نُرْعَا
بكت عيني اليسرى فلما زجرتها عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معَا
تلفَّت نحو الحي حتَّى وجدْتُني وجعت من الإصغاء ليثَّ وأخدعَا
وأذكرُ أيام الحمى ثم أنثني على كبدي من خشية أن تصدَّعَا
وليست عشيات الحمى برواجع عليك ولكن خلَّ عينيك تدمعَا

والمهم في الحكم على القافية بأنها مطلقة أو مقيدة حركة حرف الرويِّ نفسه ، وأما الهاء التي تكون وصلاً فقد تكون ساكنة أو متحركة كما مر ، ولا يعتد بحركتها إن كانت محركة هنا ، فالحكم منصب على حركة حرف الروي .

وقد جمع الخطيب التبريزي أنواع القوافي المقيدة والمطلقة في هذا النص الذي أنقله عنه . يقول : «إن القوافي تسع ، ثلاث مقيدة وست مطلقة ، فالمقيد ما كان غير موصول ، والمطلق ما كان موصولاً . ثم المقيد على ثلاثة أضرب :

مقيد مجرد ، ومقيد بردف ، ومقيد بتأسيس .

والمطلق على ستة أضرب :

مطلق مجرد ، ومطلق بخروج ، ومطلق بردف ، ومطلق بردف وخروج ، ومطلق بتأسيس ، ومطلق بتأسيس وخروج .

فالمقيد المجرد كقوله :

أتهجر غانية أم تلم أم الحبل وإيه بها منجـذم

والمقيد المردف كقوله :

يا رب من نبغض ، أذوادنا رحن على بغضائه واغتـدين

والمقيد المؤسس كقوله :

هنه دموعك إن من يبكي من الحدثان عاجز

والمطلق المجرد كقوله :

حمدت إلهي بعد عروة إذ نجأ خدائش وبعض الشر أهون من بعض

والمطلق بخروج كقوله :

ألا فتى نال العلى بهمه

والمطلق المردف كقوله :

ألا قالت فتيلة إذ رأتني وقد لا تعدم الحسناء ذاماً

والمطلق بردف وخروج كقوله :

عفت الديار محلها فمقامها

والمطلق المؤسس كقوله :

كليني لهم يا أميمة ناصب

والمطلق بتأسيس وخروج كقوله :

في ليلة لا نرى بها أحدًا يحكي علينا إلا كواكبها^(١)
وأما تقسيم القافية من حيث عدد الحركات بين الساكنين في آخر البيت ، فقد قسموا
الشعر إلى خمسة أنواع ، هي المتكاوس ، والمتراكب ، والمتدارك ، والمتواتر ، والمترادف .
وتجد في بعض دواوين الشعر نصًّا على نوع القافية من هذه الوجهة ، كما في ديوان أبي تمام
بشرح الخطيب التبريزي حيث ينص التبريزي بعد البيت الأول من القصيدة على بحرهما
ونوع قافيتها ، فيقول : والقافية متدارك ، أو والقافية متواتر . . . الخ .

(أ) المتكاوس :

المتكاوس من الشعر ما كان فيه أربعة أحرف متحركة بين ساكنين في آخر البيت ،
مثل قول العجاج :

قد جبر الدينَ الإلهَ فجُبرُ

حيث يوجد بين الساكن الأخير وهو الراء والساكن الذي يليه بالعودة إلى البيت وهو
الألف من «الإله» أربعة أحرف متحركة هي : الهاء والفاء والجيم والباء .

وإنما سمي متكائوسًا لما فيه من الاضطراب ومخالفة المعتاد ، أخذًا من قولهم : كاست
الناقة إذا مشت على ثلاثة قوائم ، وذلك غاية الاضطراب والبعد عن الاعتدال . ولما
كانت اللغة تميل إلى المراوحة بين الحركة والسكون فإن هذا النمط من الشعر يبتعد عن
هذه المروحة ، وتتوالى فيه الحركات دون ساكن ، ولذلك وُصف بالاضطراب وسمي
متكائوسًا . وغالبًا ما يأتي هذا في الرجز الذي يدخل في تفعيلته الأخيرة الخبل ، وهو
اجتماع الخبن والطبي ، فتصير التفعيلة على «متعلُن» ومن هنا تأتي أربع حركات بين
ساكنين ، ومثله قول العجاج أيضًا :

بل بليد ملء الفجاج قَتْمُة

وقول ابنه رؤبة :

(١) كتاب الكافي في العروض والقوافي : ١٤٦ ، ١٤٧ (تحقيق الحساني حسن عبد الله).

عفت عوافيها وطال حممهُ

وقول الآخر:

ومَن إذا ريب الزمان صدَعَكَ

وهذا النوع في الشعر قليل .

(ب) المتراكب :

المتراكب من الشعر ما كان في قوافيه ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنين ، مثل قول
زهير بن أبي سلمى :

قفْ بالديار التي لم يعفها القدمُ بلى وغيرها الأرواح والديمُ
فالسكن الأخير هو واو الوصل (إشباع ضمة الميم) والسكن الأول هو الدال الأولى
في «الديم» وبينهما الدال ، والياء ، والميم ، وكلها متحركة .

وقد سمي متراكباً لأن الحركات توالى فركب بعضها بعضاً ، وهذا - كما يقول
العروضيون - دون المتكاوس لأن مجيء الشيء بعضه على إثر بعض دون الاضطراب .

ومن هذا النوع قصيدة البوصيري في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم :

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِرَانِ بَنِي سَلَمٍ مَزَجَتْ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمٍ
ونهج البردة لشوقي :

رَيْمٌ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ أَحَلَّ سَفْكَ دِمِي فِي الْأَشْهُرِ الْحُرُمِ
(ج) المتدارك :

المتدارك - بكسر الراء ، غير «المتدارك»^(١) بفتحها - هو ما كان بين ساكنيها الأخيرين
حرفان متحركان ، مثل قول امرئ القيس :

قَفَا نَبْكَ مِنْ ذَكَرِي حَبِيبٍ وَمَنْزَلٍ بَسَقَطَ اللَّوْىَ بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْلِ

(١) هو البحر السادس عشر من بحور الشعر ، وسمي بهذا لأنه كما يقال تداركه الأخفش على الخليل
ابن أحمد ، ويسمى أيضاً «المتحدث» .

فالسكانان هما الياء التي هي وصل في اللام (فحومل) والواو منها، وبينهما الميم واللام المتحركتان. وسمي المتدارك لتوالي حرفين متحركين بين ساكنين، والتدارك دون التراكب، لأن الخيل وغيرها إذا جاءت متداركة كان أحسن من أن يركب بعضها بعضاً.

(د) المتواتر:

المتواتر ما جاء بين ساكنيه في آخر البيت حرف متحرك، كقول جميل بثينة:
أبى القلب إلا حب بثنة لم يرد سواها، وحب القلب بثنة لا يُجدي
تعلق روحي روحها قبل خلقنا ومن بعد أن كنّا نطافاً في المهد
ولكنه باقٍ على كل حالٍ وزائرنا في ظلمة القبر واللحد
فالسكانان هما الوصل وهو الياء الساكنة الناتجة عن إشباع كسرة الروي، والحرف الذي قبل الدال، وبينهما متحرك واحد وهو الدال التي هي حرف الروي.

(هـ) المترادف:

المترادف من القوافي ما كان ساكناه الأخيران غير مفصولين بحركة، بل يجتمع فيه السكان، وإنما سمي بذلك لأن أحد الساكنين ردف الآخر، ومثاله قول الشابي:

يا شعر أنت فم الشعو ر وصرخة السروح الكثيب
يا شعر أنت صدى نحيب ب القلب والصب الغريب
وقوله:

سئمت الحياة وما في الحياة وما إن تجاوزت فجر الشباب
سئمت الليالي وأوجاعها وما شعشت من رقيق بصاب
فحطمت كأسى وألقيتها بواوي الأسى وجحيم العذاب
وقوله:

أيها البلبل يا شا عر أحلام الربيع
غنني إن على صمو تك أنداء الدموع
غنني فهو يريني أمل القلب الصريع

رابعاً: عيوب القافية:

اهتم العروضيون بحروف القافية وحركاتها ليبينوا أن هذه الحروف وهذه الحركات ضرورية في بناء القصيدة، يلتزم بها الشاعر إذا بدأ قصيدته بها، فالقصيدة التي يبدأ بيتها الأول بقافية مردفة أو مؤسسة على الشاعر أن يستمر في جميع أبياتها بما بدأ به. فلا يصح أن يأتي بيت غير مردف بعد ذلك في القصيدة نفسها إذا بدأت بقافية مردفة، ولا يصح أن يأتي بيت غير مؤسس إذا بدأت القصيدة بقافية مؤسسة. مثال ذلك قصيدة الحارث بن حلزة اليشكري التي بدأت في مطلعها بهذا البيت:

أَذْنَتْنَا بَيْنَهَا أَسْمَاءُ رَبُّ ثَاوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ

هذا المطلع يكشف أن القافية التي ستتبعها هذه القصيدة تتكون من الهمزة وهي حرف الروي، وفيها وصل وهو الإشباع الناتج عن ضمة الهمزة، وضمة الهمزة هي المجرى، وقبل الهمزة ألف هي الردف. وإذا اختار الشاعر هذا من أول بيت فعليه أن يلتزم به في كل بيت من أبيات القصيدة، فلا يصح أن يأتي بيت ليس فيه ردف بالألف، ولا يصح أن يأتي ردف بالواو أو الياء هنا، ولا يصح أن يأتي بيت ليس رويه الهمزة المضمومة. فإذا حدث إخلال بما يجب أن يلتزم به، كان ذلك عيباً غير مقبول. وهكذا الشأن في كل ما يلتزم به.

وإذن، يصبح حديث العروضيين عن حروف القافية وألقاب حركاتها بياناً لكل ما يلتزم به إذا اختاره الشاعر في أول قصيدته. والأساس في كل هذا هو ما يختاره الشاعر في البيت الأول، فليس هناك إلزام من أحد أو من جهة ما للشاعر بأن ينشئ قصيدته مؤسسة أو مردفة، أو مطلقة أو مقيدة، أو غير ذلك، ولكن الشاعر هو الذي يختار، وعليه أن يلتزم بما يختاره من أول الأمر.

وإذن، لدى اللغة العربية أنماط مختلفة من القافية، كما أن لديها أنماطاً مختلفة من الوزن، والشاعر حر في اختياره الأولي، فإذا اختار نمطاً من هذه الأنماط التزم به.

ومن هنا نجد ما عيب من القافية، هو ما حدث فيها من إخلال بما يجب الالتزام به سواء أكان ذلك في حروف القافية أم في حركاتها.

وقد كان الشعراء يلتزمون بهذا النظام الذي أقرته تقاليد القصيدة العربية ، بل إن بعضهم كان يزيد فيلزم نفسه بما لا يلزم ، كما فعل كثير عزة حيث يقول :

خليلي هذا ربع عزة فاعقلا قلو صيكيما ثم ابكيها حيث حلت
وما كنت أدري قبل عزة ما البكا ولا موجعات القلب حتى تولت
وما أنصفت أما النساء فبغضت إلينا وأما بالنوال فضنت

وهنا نلاحظ أن الروي هو التاء المكسورة ، وقد ألزم نفسه بلام قبل التاء في البيت الأول والثاني ، ولم يأت بها في البيت الثالث ، ولكنه يعود فيلزم نفسه باللام قبل التاء ، فيكسب القافية جرساً صوتياً عذباً ، يقول :

ووالله ما قرّبت إلا تباعدت بصرم ، ولا أكثرت إلا استقلت
فقلت لها يا عز كل مصيبة إذا وطئت يوماً لها النفس ذلت
فإن سأل الواشون فيم صرمتها فقل نفس حراً سليت فتسلت
وكنت كذي رجلين رجلٍ صحيحة ورجل رمى فيها الزمان فثقلت
أسيئي بنا أو أحسنني لا ملومة لدينا ولا مقلية إن ثقلت
هنيئاً مريئاً غير داء مخامر لعزة من أعراضنا ما استحلت
وكنّا سلكنّا في صعودٍ من الهوى فلما توافينا ثبّت وزلت
وكنّا عقدنا عقدة الوصل بيننا فلما توائقنا شدّدت وحلت
وللعين أسرابٌ إذا ما ذكرتها وللقلب وسواسٌ إذا العين ملّت
وإني وتهيامي بعزة بعدما تخلّيت ممّا بيننا وتخلّت
لكالمرجي ظلّ الغمامة كلما تبوّأ منها للمقبل استقلت

وقد فعل هذا الخطيئة ، فالتزم الراء قبل التاء المكسورة في قصيدة يقول فيها :

أشأقتك ليل في اللّهام وما جزت بما أزهقت يوم التقينا وضرت
كطعم شمولٍ طعم فيها ، وفأرة من المسك منها في المفارق دُرت
وأغيد لا نكيس ولا واهن القوى سقيت إذا أولى العصافير صرت
رددت عليها الكأس وهي لذيذة إلى الليل حتى ملّها وأمّرت

وأشعث يهوى النوم قلت له ارحل
فقام يجرُّ البُرْدَ لو أن نفسه
ألا هل لسهم في الحياة فإنني
ولن يفعلوا حتى تُقول عليهم
عوايس بالشعث الكُماة إذا ابتغوا
تنازع أبكار النساء ثيابها
بكل قناة صدقة زاغية
وإن الحداد الزرق من أسلاتنا
وجرثومية لا يقرب السيل أصلها
ولكن سهمًا أفسدت دار غالب
ولو وجدت سهم على الغي ناصراً
وإن المخاض الأدم قد حال دونها
فلن تعلقونا الضيم ما دام جذمنا

إذا ما الثريا في السماء اسبطرت
يُقال لها خُذها بكفيك خرت
أرى الحرب عن روق كوالح فُرت
بأيديهم شول المخاض اقمطرت
علالتها بالمحصدات أصرت
إذا خرجت من حلقة الباب كرت
إذا أكرهت لم تنأطر وأنمازت
إذا واجهتهن النحور اقشعرت
رسا وشط عيس عزها واستقرت
كما أعدت الجرب الصّحاح فَعُرت
لقد حلبت منها نساءً وصرت
حداد من الخرصان لانت وترت
ولما تروا شمس النهار استسرت

ومن أشهر الشعراء الذين ألزموا أنفسهم بما لا يلزم أبو العلاء المعري، وله ديوان «اللزوميات» وهو قصائد التزم فيها بما لا يلزم، مثل قوله :

يكفيك حزناً ذهاب الصالحين معاً
إن العراق وإن الشام مذ زمن
ساس الأنسام شياطين مسلطة
من ليس يحفل خمص الناس كلهم
تشابه النجر، فالرومي منطقته
متى يقوم إمام يستفيد لنا
صلُّوا بحيث أردتُم فالبلاد أذى

ونحن بعدهم في الأرض قُطان
صفران ما بهما للملك سلطان
في كل مصرٍ من الوالين شيطان
أن بات يشرب خمرًا وهو مبطان
كمناطق العُرب والطائي مرطان
فتعرف العدل أجبال وغيطان
كأنها كلها للإبل أعطان

فالروي النون، وهو ملتزم، والألف قبلها ردف، وهو ملتزم أيضًا، ولكن الطاء التي قبل ألف الردف لزوم ما لا يلزم، وقد التزمها أبو العلاء في هذه القصيدة، وقوله أيضًا:

تواضع إذا ما رزقت العلاء	فذلك مما يزيد الشَّرَفَ
وإن ألبس الله ثوب الشفاء	فلا تؤثرنَّ عليه التَّرفَ
تفيض المياه وقد طالما	تيممها واردٌ فاغترَفَ
ومن أمتته خطوب المنون	تُخَوِّف من هـرم أو خـرَفَ
يقارف مستكبرات الذنوب	ويغفل عن ذنبه المقتـرَفَ

فالقافية هنا رويها الفاء الساكنة، وهو روي مقيد، ولكنه يلزم قبل الفاء الراء، وهو لزوم ما لا يلزم. وقد تأسّى به بعض الشعراء فالتزموا ما لا يلزم في بعض قصائدهم.

وهكذا تجد الشعراء يحاولون أن يحافظوا على حكم القافية ويراعون ما تجب مراعاته، ويزيد بعضهم على ما يجب الالتزام به. ولكن هناك إلى جانب هذا بعض المآخذ التي أخذت على الشعراء وعيّت عليهم في أمر القافية، ومن هذه العيوب أو المآخذ:

١ - الإقواء:

الإقواء هو اختلاف المجرى - وهو حركة حرف الروي - بكسر وضم، بأن يأتي الروي في أحد أبيات القصيدة مضمومًا مع أن الروي مكسور، أو عكس ذلك، وهذا مما عيب على الشعراء قديمًا. وقد زعموا أن النابغة في قصيدته التي مطلعها:

أَمِنْ آلِ مَيْمَةَ رَائِحٌ أَوْ مَغْتَدٍ عَجَلَانِ ذَا زَادٍ وَغَيْرِ مَزُودٍ
- وهي قصيدة ذات روي مكسور - قد أقوى في قوله:

زعم البوارح أن رحلتنا غدًا وبذاك خبرنا الغراب الأسودُ
ولما غنيت هذه القصيدة أمامه أوحوا إلى الجارية أن تمد الصوت في «الأسود» حتى يتبين الإقواء باختلاف صوت الروي من كسر وضم، ويقال إنه غير البيت بعد ذلك إلى:

زعم البوارح أن رحلتنا غدًا وبذاك تُنْعَابُ الغرابِ الأسودِ

وفي القصيدة بيت آخر فيه أيضًا إقواء، وهو قوله :

بمنخضب رخص كأن بنانه عنم يكاد من اللطافة يعقد
ولم يزعموا أن النابغة غيره .

وما يسمى «الإقواء» كثير في الشعر القديم ، وكان أبو علي الفارسي يقول : قلت قصيدة إلا وفيها الإقواء . وكل من يقرأ الشعر القديم يجد هذه الظاهرة واضحة ، ففي «المفضليات» ، وهي قصائد اختارها المفضل الضبي ، يقول عبدة بن الطبيب في قصيدته التي مطلعها :

هل جبل خولة بعد الهجر موصول أم أنت عنها بعيد الدار مشغول
وهي قصيدة رويها مضموم كما ترى ولكن جاء فيها قوله :

وقل ما في أساقي القوم فأنجدوا وفي الأداوي بقيات صلاصيل
والعيس تدلك دلكاً عن ذخائرها يُنحزن من بين محجون ومركول
فجاءت القافية مجرورة الروي في «مركول» مع أن القصيدة كلها مضمومة الروي .

وفي أبيات لبشر بن عمرو بن مرثد يقول فيها :

قل لابن كلثوم الساعي بذمته أبشر بحرب تغص الشيخ بالريق
وصاحبيه فلا ينعم صباحهما إذ فرت الحرب عن أنيابها الروق
لا يبعث العير إلا غب صادق من المعالي ، وقوم بالمفاريق
بل هل ترى طعنا نأخذى مقيّة لها تسوال وحاد غير مسبوق
ياخذن من معظم فجأ بمسهلة لزهوه من أعالي البسر زُحلو
حاربن فيها معداً واعتصمن بها إذ أصبح الدين ديناً غير موثوق
جاء البيت الخامس مضموم الروي «زحلو» مع أن الأبيات كلها مكسورة الروي .

وفي قصيدة بشر بن أبي خازم التي مطلعها :

أحق ما رأيت أم احتلام أم الأهوال إذ صحبي نيام
جاء قوله في هذه القصيدة المضمومة الروي :

ألم تر أن طول الدهر يسلي وينسي مثلما نُسيتَ جـذَامُ
وكانوا قومنا فبغوا علينا فسُقناهم إلى البلد الشامي
فجاءت «الشامي» المكسورة الميم مع الروي المضموم .

وفي ديوان امرئ القيس جاءت هذه الأبيات ، ولاحظ حركة الكلمة الأخيرة في قوافيها :

ألا إن قومًا كتنم أمس دونهم همو منعوا جاراتكم آل عُدرانِ
عَوِيرٌ ومن مثل العويرِ ورهطهِ وأُسعدَ في ليل البلبالِ صفوانُ
ثياب بني عوفٍ طهارى نقيّة وأوجههم عند المشاهد غُرَّانُ
هُمُ أبلغوا الحيّ المضلل أهلهم وساروا بهم بين العراق ونجرانِ
فقد أصبحوا والله أصفاهم به أبرّ بميثاقٍ وأوفى بجيرانِ
وفي قصيدته التي مطلعها :

لمن الديار غشيتها بسُحَامِ فعمائتين فهَضِبَ ذي إقـدامِ
- وهي قصيدة ذات روي مكسور - جاء قوله :

تخذي على العلات سام رأسها روعاء منسهما رثيم دامِ
جالت لتصرعني فقلت لها أقصري إني امرؤ صرعى عليك حرامُ
فجزيت خير جزاء ناقة واحدٍ ورجعت سائلة القرى بسلامِ
وكأنما بدرٌ وصيلٌ كُتِفَية وكأنما من عاقلٍ أرمـامُ
وفي «الأصمعيات» - وهي مجموعة قصائد من اختيار الأصمعي - جاءت هذه الأبيات لأبي مَهْدِيَّة يصف حيَّة :

قد كاد يقتلني أصم مرقش من جُبِّ كلثم والخطوب كثيرُ
حتى أصدَّ الله عني رأسه والله بالمرء المضاف بصيرُ
خلقت لها زُمه عـزِينِ ، ورأسه كالقرص فُلطح من طحين شعيرِ
وكان شـدقيه إذا ما أقبلا شدقًا عجوزٍ مضمضت لَطهورِ
ويدير عينًا للوقاع كأنها سمراء طافت من نفيض بريرِ

فالبيتان الأول والثاني حركة رويهما الضمة، والأبيات الثلاثة الباقية حركة رويها الكسرة.

وإن لي رأيًا في مسألة الإقواء هذه، لا أريد أن أثقل به عليك هنا؛ لأنني عاجلته في موضع آخر، فارجع إليه إن شئت (١). وخلاصة الرأي - دون تدليل علمي عليه هنا - أن الشاعر ينشد قصيدته على ما تقتضيه قواعد الشعر، ولو كان ذلك على حساب قواعد النحو والصرف؛ لأن قواعد الشعر أولى بالمراعاة والاتباع. وقد قال ابن هشام: إن حركة القافية من أهم ما تجب مراعاته، ولذلك ينطق بها الشاعر على ما تستحق أن تكون عليه، ثم تقدر الحركة الإعرابية من أجل القافية. ومما يستشهد به العروضيون في مجال الحديث عن الإقواء قول حسان بن ثابت - رضي الله عنه:

حار بن كعبٍ ألا الأحلام تزجركم	عني وأنتم من الجوف الجماهير
لا عيب في القوم من طولٍ ولا عظم	جسم البغالٍ وأحلام العصافير
كأنهم قصبٌ جوفٌ أسافلُه	مثقَّبٌ نفخت فيه الأعاصيرُ

وقول دريد بن الصَّمّة:

نظرت إليه والرماح تنوشه	كوقع الصياصي في الشبيح الممدد
فأرعبت عنه القوم حتى تبددوا	وحتى علاني حالك اللون أسود

٢ - الإصراف:

الإصراف - ويسمى أيضًا الإسراف - هو اختلاف المجرى بفتح وغيره، وهذا في العيب أشد من الإقواء؛ لتباعد ما بين الألف وغيرها، والألف هنا ناشئة عن إشباع الفتحة، وكان الإقواء مغتفرًا لقرب ما بين الكسر والضم ولتبادل الواو والياء ردفين، والضمة من الواو والكسرة من الياء.

ويستشهد العروضيون على الإصراف بقول القائل:

(١) انظر كتابي لغة الشعر، ص ٣٨٠ وما بعدها، دار الشروق. وكتابي اللغة وبناء الشعر، الفصل الخامس، مطبعة الصفوة.

لا تنكحَنَّ عَجُوزًا أو مطلقَةً
فإن أتكوك وقالوا: إنها نَصَفٌ
ويقول الآخر:

أريتكَ إن منعت كلامَ يحيى
ففي طَرْفي على يحيى سهادٌ
وقول الآخر:

ألم تـرني رددت على ابن ليلي
وقلت لشاتاه لما أتننا
وجاء في الأصمعيات : وقال مهلهل :
يا حارٍ لا تجهل على أشياخنا
منا إذا بلغ الصبي فطامهُ
لاحظ أن «الأقوام» مفعول به وحقه نصب .

قتلوا كليلاً ثم قالوا : اربعوا
حتى نبيد قبيلة وقبيلة
ولاحظ أيضاً أن «الهام» مفعول به وحقه نصب .

ويقمن ربّات الخدور حواسراً
فلو أنشدت هذه الأبيات على ما تستحق أواخر الكلمات من الإعراب - لنصبت
كلمة الأقوام وكلمة الهام ، ولكن المحققين للأصمعيات ضبطا هاتين الكلمتين بالجر ،
ولم يعلقا على ذلك بشيء .

وجاء في ديوان امرئ القيس : وقال حين نزل على خالد بن سدوس بن أصمع
النبهاني :

إذا ما كنت مفتخرًا ففاخر
بيت تبصر الرؤساء فيه
هم أيسار لقمان بن عادٍ
بيت مثل بيت بني سدوسا
قيامًا لا تنازع أو جلسوسا
إذا ما أجمد الماء القريس

وهنا اختلف ضبط حركة حرف الروي بفتح في البيت الأول والثاني ، وضم في البيت الثالث .

ولعل هذه الأبيات التي قيل عنها إن فيها إصرافاً كانت تنشد كلها بتقييد حرف الروي ، أي بإسكانه حتى إذا أدى ذلك إلى أنواع من الأضراب غير المستعملة أو المشهورة في الشعر ، ولكن الرواة أطلقوا هذه القوافي المقيدة ، فظهر ما سُمي الإصراف أو الإصراف .

٣- الإكفاء :

الإكفاء هو اختلاف حرف الروي في قصيدة واحدة ، وأكثر ما يقع ذلك في الحروف المتقاربة المخارج ، مثل قول الراجز :

قَبَّحْتُ مِنْ سَالِفَةٍ وَمِنْ صُدُغٍ
كَأَنَّهَا كَشَيْبَةٍ ضَبِّ فِي صُفْعٍ
فجمع بين العين والغين . وقول الآخر :

بَنِيَّ إِنْ الْبَرَّ شَيْءٌ هَيَّيْنُ
الْمَنْطِقُ اللَّيْلُ الْيَمِينُ وَالطُّعْمُ
فجمع بين النون والميم . وقول الراجز :

جَارِيَةٌ مِنْ ضَبَّةِ بْنِ أَدَّ
كَأَنَّ تَحْتَ دَرْعِهَا الْمَنْعَطُ
شَطًّا رَمِيتَ فَوْقَهُ بِشَطِّ
فجمع بين الدال والطاء . وقول الراجز :

بَنَاتُ وَطَاءٍ عَلَى خَدِّ اللَّيْلِ
لَا يَشْتَكِينَ عَمَلًا مَا أَنْقَيْنُ
مَا دَامَ مُحٌّ فِي سُلاَمِي أَوْ عَيْنُ
فجمع بين اللام والنون في الروي . وقول الآخر :

ما تنقم الحرب العوان مني
بازل عامين حديث سني
لمثل هذا ولدتني أمي

فجمع بين النون والميم في الروي . فإذا كان الحرفان متباعدين في المخرج سُمي هذا العيب «الإجازة» مثل قول الشاعر:

خليئي سيرا واتركا الرحل إنني بمهلكة والعاقبات تدور
فبيناه بشرى رحله قال قائل لمن جمل رخو الملاط نجيب
فجمع بين الراء والباء رويين معاً ، وهما متباعدتان في المخرج . ومثل هذا قول الآخر:
ما أوجع البين من غريب فكيف إن كان من حبيب
يكاد من شوقه فؤادي إذا تذكرته يموت
فجمع بين الباء والتاء ، الباء مجرورة والتاء مرفوعة ، فزاد التباعد وهذا من أشد العيب .

وقد جاءت في ديوان امرئ القيس هذه القصيدة التي يقول فيها من روي الصاد(١):

أمن ذكر سلمي أن نأثك تنوص فتقصر عنها خطوة أو تبوص
وكم دونها من مهمته ومفازة وكم أرض جذب دونها ولصوص
تراءت لنا يوماً بعجب عنيزة وقد حان منها رحلة فقلوص
بأسود ملتف الغدائر وارد وذئب أشد تشوفه وتشوص
منابته مثل السدوس ولوئه كشوك السيل فهو عذب يفيض

فجاء بالضاد مع الصاد ، وأثبت المحقق شرح الأعلام «يفيض : يبرق» ولم يعلق الشارح ولا المحقق على هذا الاختلاف البين في حرف الروي ، والقصيدة تبلغ أربعة وعشرين بيتاً . وزاد المحقق فأثبت الكلمة نفسها «يفيض» في فهرس اللغة ، وقد ضبطها المحقق بضم الياء ، ولكنني رجعت إلى المعاجم فوجدت المادة موجودة في المعاجم ، وروى ابن

(١) الديوان ١٧٨ بتحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم . وانظر أيضاً ص ٥١٢ .

منظور بيت امرئ القيس ، وقال : « قال الأصمعي : قولهم ما عنه محيص ولا مفيض ، أي ما عنه مَحِيد ، وما استطعت أن أفيص منه ، أي أحيد ، وقول امرئ القيس :
منابته مثل السُّدوس ولوْنُه كشوك السَّيال فهو عذبٌ يَفِيضُ
قال الأصمعي : ما أدري ما يَفِيضُ ، وقال غيره هو من قولهم : فاص في الأرض ، أي قطر وذهب . قال ابن بري : وقيل يَفِيضُ : يبرق ، وقيل يتكلم ، يقال : فاص لسانه بالكلام ، وأفاص الكلام : أبانه . فيكون يفيص على هذا حالاً ، أي هو عذبٌ في حال كلامه » .

وعلى هذا أظن أن المحقق قد سها ، وليس في شعر امرئ القيس « إجازة » لأنها تقع - كما يقول أبو العلاء المعري - في شعر النساء والضعفة من الشعراء ، لا في أشعار الفحول .

وقد ظهر في أوائل القرن العشرين ضمن دعوات التجديد في الشعر مَنْ يدعو إلى ضربٍ من الشعر بلا قافية ملتزمة مع كونه موزوناً ، وسمي هذا « الشعر المرسل » فكتب جميل صدقي الزهاوي في بعض قصائد من هذا اللون من الشعر :

يعيش رخي العيش عُشْرُ من الوري وتسعة أعشار الأنام مناكيدُ
أما في بني الأرض العريضة قادرٌ يُخَفِّفُ ويلات الحياة قليلا
أفي الحقُّ أن البعض يشبع بطنه وأن بطون الأكثرين تجوعُ
وهكذا تستمر القصيدة ، كل بيت بقافية مختلفة عن الأخرى في الروي وفي حركة حرف الروي . وكذلك فعل في مصر الشاعر عبد الرحمن شكري صديق العقاد والمازني وزميلهما في قيادة حركة التجديد التي عرفت بجماعة « الديوان » - وإن كان شكري لم يشترك معها في كتابته ، بل شارك بأن هوجم في الديوان - يقول عبد الرحمن شكري من الشعر المرسل :

خليلي والإخاء إلى صفاء إذا لم يغذه الشوقُ الصحيحُ
يقولون الصحابُ ثمار صدقٍ وقد تلبو المارة في الثمارِ
شكوت إلى الزمان بني إخائي فجاء بك الزمانُ كما أريدُ

وفي قصيدة أخرى يقول :

خرج العظيم يخط في تراب العرا خط المدلس في تراب الطالع
يمشي وحيداً في الخلاء وحوله جيش من الآراء والعزمات
وما لبث هذا اللون من الشعر أن مات ولم تعره الأذن العربية استماعاً، وأثبت الذوق
العربي أنه لا يألف إلا الشعر الموزون المقفى .

٤ - الإيطاء :

الإيطاء أن تتكرر القافية في قصيدة واحدة بمعنى واحد ، كأن تأتي في القافية كلمة
«الشجر» وبعدها في البيت التالي كلمة «الشجر» بالمعنى نفسه ، فإن كانتا بعينين لم يكن
إيطاء . وكان الخليل بن أحمد يرى أن كل كلمة وقعت موقع القافية وأعيد لفظها في قافية
بيت آخر ، وكانت العوامل تقع عليها ، اتفق معناهما أو اختلف - فهو إيطاء ، نحو
«ثغر» تريد الفم و«ثغر» تريد الحرب ، ونحو «كلب» تريد القبيلة و«كلب» تريد النابح ،
وما أشبه ذلك ، ويجعل من الإيطاء قول الشاعر :

قامت تهادي طفلةً جللت هودجها بالرقم والعقل (الوشى)
تفتن بالألفاظ أهل النهى وتستبي بالغنج ذا العقل (الحجى)
قلت لها جودي لذي صبوة أصبح للشقوة في عقل (قيد)
أضحى وحبك له لازم مطالب بالنقد أو عقلي (حبس)
قالت بإعراض عدمت الهوى هل لقتيل الحب من عقل (ديسة)

وإذا كانت الكلمة تكون اسمًا مثل «ذهب» وفعلاً مثل «ذهب» تريد الذهاب -
فلا يجعله الخليل إيطاء لأن العوامل لا تقع عليها من طريق واحد . وأمّا غير الخليل
من العروضيين فإنهم يرون أن المعنى إذا اختلف مع اتفاق اللفظ فلا يكون إيطاء ، وإن
وقعت عليها العوامل في إيطاء ، مثل قول النابغة :

أو أضع البيت في خرقاء مظلمة تقيّد العير لا يسري بها الساري
لا يخفض الرزّ عن أرض ألم بها ولا يضلّ على مصباحه الساري

وإذا قرب الإيطاء كان قبيحًا ، وإذا تباعد لم يكن كذلك وجاز ، فإذا فصل بين اللفظين سبعة أبيات فأكثر لم يعد إيطاء ، وإذا كان أقل من ذلك عد إيطاء ، مثل قول نصيب :

لقد هتفت في جنح ليلٍ حمامةٌ على فنن وهننا وإني لنائمٌ
فقلت اعتذارًا عند ذاك وإنني لنفسي مما قد رأيت للائمٌ
أزعم أي هائم ذو صبابيةٍ لسعدى ولا أبكي وتبكي الحائمٌ
كذبت وبيت الله لو كنت عاشقًا لما سبقتني بالبكاء الحائمٌ
وقول الأخطل الصغير:

أيها الأغنياء إن غناكم شيدته سواعد الفقراءِ
القصور التي تقيمون فيها من بناها لكم سوى الفقراءِ
وإذا اختلف معنى الكلمتين فإن الذوق يقبله ولا يعد ذلك من الإيطاء ، كما في قول الشاعر:

لا تصنع العرف إلى مائق فكل ما تصنعه ضائعٌ
ما ضاع معروف لدى أهله ذلك مسك أبدًا ضائعٌ
فضائع الأولى من الضياع ، وضائع الثانية اسم فاعل من ضاع المسك يضيع إذا انتشر وفاح . ومثله :

ماذا نؤمل من زمان لم يزل هو راغبًا في خاملٍ عن نابِه
نلقاه ضاحكةً إليه وجوهنا ونراه جهمًا كاشرًا عن نابِه
كذلك إذا اختلفت الكلمتان بالتعريف والتذكير فلا يعد من الإيطاء ، كقول الراجز:
يا ربِّ سلِّم سُدوهنَّ الليلة
وليلة أخرى وكلَّ ليلة

وقول عباس بن الأحنف :

يا دارُ إن غزالاً فيك برَّح بي لله درك ما تحوين يا دارُ
الدار تملكني ويُنحي ، وصاحبها قلبي ، مليكان ربُّ الدارِ والدارُ

٥ - التضمين :

التضمين هو أن تتعلق الكلمة الأخيرة في البيت - وهي التي تشتمل على القافية - بأول ما في البيت التالي ، كقول النابغة :

وهم وردوا الجفـار على غـيم وهم أصحاب يوم عكاظ إـزي
شهدت لهم موارد صادقـات شهدن لهم بصدق الود منـي
وذلك أن القافية محل الوقف والاستراحة ، فإذا افتقرت لما بعدها لم يصح الوقف عليها ، فخرجت عما ينبغي لها . وقد كان القدماء يستحبون أن يكون البيت كاملاً في معناه ، بل إنهم يفضلون أن يكون كل شطر مستقلاً بمعناه ، ولذلك عدوا اتصال بيت بآخر عيباً ، ولكن بعض الشعراء كان يجعل الأبيات كلها متصلة بحيث لا يستقل بيت بمعناه ، ومن ذلك قول الشاعر :

يا ذا الذي في الحب يلحى أمـا والله لو حملت منه كمـا
حملت من حبٍ رخيـم لـما لمت على الحبِّ فدعني ومـا
أطلب أني لست أدري بمـا أحييتُ إلا أنني بينمـا
أنا بباب القصر في بعض مـا أطلب من قصرهم إذ رمى
شبه غزالٍ بسهام فمـا أخطأ سهماه ولكنمـا
عيناه سهمان له كلـما أراد قتلي بهمـا سلـما

وقد نسب السكاكي هذه الأبيات إلى الخليل بن أحمد ، واستملحها ، ورأى أن الشاعر المقتدر يستطيع أن يعمد إلى العيب فيجعله حسناً غير معيب . ومثل الأبيات المنسوبة للخليل قول الشاعر وقد كتب إلى أحد أصدقائه يلومه لعدم عيادته له في مرضه :

يا صديقي قد جفاني جميع النـ أس لما جفوتني واستهانوا
بي ، وقد كنت كالأمير عليهم بك إذ كنت ملطفاً بي وكانوا
لي عبيداً ، أو كالعبيد المطيفـ من فلما أقصيتني واستبانوا
سوء حالي لديك صاروا مع الدهـ ر ولو عدت لي لعادوا ودانوا
لي ، فعذلي ، فلست مثل أناس كنت أرجو الوداد منهم فخانوا

فهذه الأبيات كما نرى متصل بعضها ببعض ، ولا يحس القارئ فيها شيئاً معيباً .
ومما اتفقوا على أنه غير معيب أن يكون في البيت الأول إجمال يفصله البيت التالي ، كقول
امرئ القيس :

وتعرف فيه من أبيه شمائلاً ومن خاله ومن يزيد ومن حُجْر
سماحةً ذا، وبرّ ذا، ووفاءً ذا ونائلٌ ذا إذا صحا وإذا سكر
فالسماحة لأبيه، والبر لخاله، والوفاء ليزيد، والنائل لحجر. ويمكن أن يكون في البيت
تضمين ولكنه لا يدرك أو لا يحس القارئ بأنه عيب ، وذلك كما في قول مجنون ليل :

كأن القلب ليلة قبل يغدي بليلي العامرية أو يراخ
قطاة غرّها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح
فلا في الليل نالت ما ترجي ولا في الصبح كان لها براخ
وهذا النوع من التضمين لا يعدونه عيباً لأن الكلمة الأخيرة من البيت لا تتعلق بها
بعدها ، وذلك أن كلمة «قطاة» خبر لـ «كأن» ، وهكذا إذا لم تكن كلمة القافية هي التي
تتعلق بها بعدها لم يعد ذلك عيباً ، ومثل هذا في الشعر العربي كثير جداً وهو غير منكور
ولا معيب ، كقول الشاعر :

إذا ما الفتى جاوز الأربعين ولم يعقب النقص منه الكمال
ولم يتبع العصبّة الزاهدين وينفي الحرام وينفي الحلال
فلا ترجمه طول أيامه فليس يزيدك إلا خبالا
فجواب «إذا» الشرطية في البيت الأول لم يأت إلا في البيت الثالث . وكذلك قول ابن
قيس الرقيات :

وإذا الزمان رمى صفّا تك بالحوادث ما دفاعه
فهناك تعرف ما ارتفنا عُ هوى أخيك وما اتضاعه
وهذا كله غير معيب لأن أول البيت التالي متصل بأول البيت السابق وليس بقافيته ،
فالمعيب هو اتصال كلمة القافية بأول البيت التالي .

٦ - السَّناد :

معنى السناد هو المخالفة . وقد سبق أن الحروف التي تلزم في القافية مع الروي هي الردف والتأسيس ، والحركات التي تلزم مع المجرى هي الإشباع والحذف والتوجيه ، فإذا اختلف في القافية من هذه شيء سمي سناداً ، ولذلك هناك سناد الردف وسناد التأسيس وسناد الحذف وسناد الإشباع وسناد التوجيه .

(أ) سناد الردف :

إذا جاء في قوافي القصيدة الواحدة قافية مردفة وقافية مجردة من الردف عُدها عيباً . وقد سبق أن أشرنا إلى أن الردف تتبادل فيه الواو والياء سواء أكانتا ممدودتين أم حرفي لين ، وليس تبادلهما عيباً . ولقد حاول بعض العرب القدماء أن يزيدوا حدة التشابه والتماثل في القافية فعاثوا بتبادل صوتي الواو الممدودة والياء الممدودة في القافية المطلقة . وقد روي عن «مروان بن الحكم» أنه قال لخالد بن يزيد بن معاوية - وقد استنشدته من شعره - فأنشد :

فلو بقيت خلائف آل حرب ولم يلبسهم الدهر المنوناً
لأصبح ماء أهل الأرض عذباً وأصبح لحم دنياهم سميناً

فقال له مروان : «منوناً وسميناً؟ والله إنها لقافية ما اضطرك إليها إلا العجز»^(١) . ولكن صاحب العقد الفريد يرد هذا العيب قائلاً : وهذا مما لا عجز فيه ولا عابه أحدٌ في قوافي الشعر ، وما أرى العيب فيه إلا على من رآه عيباً ، لأن الياء والواو يتعاقبان في أشعار العربي كلها قديمها وحديثها . وقال عبيد بن الأبرص :

وكل ذي غيبة يئوبُ وغائب الموت لا يئوبُ
من يسأل الناس يحرّموه وسائل الله لا يخيبُ

ومثله من المحدثين :

أجارة بيتينا أبوك غيورُ وميسور ما يرجى لديك عسير^(٢)

ولذلك نصّوا على أنه «تجاوز الياء مع الواو مثل مشيب وخطوبُ ، والأمير ووعور . فإن

(١) العقد الفريد ، لابن عبد ربه : ٣٣٢ / ٥ .

(٢) السابق نفسه .

أردفت بيتاً وتركت آخر فهو سناد وعيب ، نحو قول الشاعر:
 إذا كنت في حاجة مرسلاً فأرسل حكيماً ولا توصه
 وإن باب أمر عليك التوى فشاور ليبيّاً ولا تعصه
 فالواو التي في «توصه» ردف ، والصاد حرف الروي ، والبيت الثاني ليس بمردف ، فهذا
 سناد ، وهو عيب قلماً جاء» (١).

ومن سناد الردف قول شوقي يخاطب غاندي :

سلامٌ كلما صليت عرياناً وفي اللبدِ
 وفي زاوية السجن وفي سلسلة القيدِ

وقوله :

وأغنّ أكحل من مها بكفّية علقت محاجر دمي وعلقتُهُ
 البان دارته وفيه كناسة بين القنا الخطّار خطّ نحيته
 السلسيل من الجداول وردّه والآس من خضر الخماثل قوئته
 إن قلت : تمثال الجمال منصّباً قال الجمال : براحتي مثليته
 ومن المعيب أيضاً أن يأتي بحرف المدّ ردفاً مع حرف اللين ، كقول امرئ القيس في
 قصيدة مردفة بحرف لين مطلعها :

أنا القرم للقرم بين القُروم على كلّ بيتٍ لي الدهرُ بيتُ
 وراويتي فوق أعلى الرواة على كل صوتٍ لي الأَبضُ صَوْتُ
 فقال فيها :

فأنمي إلى باذخ شامخ إذا سامني الناس خسفاً أيّثُ
 أبى الله والسيف لي والسنان أن أخذل في كندة ما حيّثُ
 فقال في قافية البيت الأخير «حيثُ» فجاء بالياء ممدودة ردفاً مع أن الردف حرف
 لين ، ويسمى هذا «سناد الحذو» .

(١) الموشح ، للمرzbاني ، ٧ . وانظر : العملة ، لابن رشيق ، ١ / ١٦٨ .

(ب) سناد التأسيس :

من عيوب القافية أن يجمع الشاعر في قصيدة واحدة بين قافية مؤسسة وأخرى غير مؤسسة ، كما جاء في أرجوزة للعجاج في قوله :

يا دار سلمى يا سلمى ثم اسلمي

فخنسف هامة هذا العالم

فقافية البيت الثاني مؤسسة وقافية البيت الأول غير مؤسسة ، وقد زعموا أن العجاج كان يهمز «العالم» أي يجعلها «العالم» حتى لا يكون فيها سناد التأسيس .

وكثير من الشعراء في أول عهدهم بالشعر لا يتنبهون إلى هذا العيب فيقع في شعرهم ، من ذلك قول الشاعر :

لَوْ أَنَّ صَدُورَ الْأَمْرِ يَبْدُونَ لِلْفَتَى كَأَعْقَابِهِ لَمْ تَلْقَه يَتَنَدَّمُ

إِذِ الْأَرْضُ لَمْ تَجْهَلْ عَلَيَّ فَرُوجُهَا وَإِذْ لِي عَنْ دَارِ الْهَوَانِ مَرَاغَمُ

وكذلك قول أبي القاسم الشابي :

قَدْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ كَالطَّفِّ لِي ، يَدِ الْأَحْلَامِ تُهْدِيهِدُهُ

مَذْكَانَ لَهُ مَلَكٌ فِي الْكُو نِ جَمِيلِ الطَّلَعَةِ يَعْبُدُهُ

لَوْلَاهُ لَمَا عُدُّبْتُ فِي الْكُو نِ مَصَادِرُهُ وَمِصْوَارِدُهُ

ولما فاضت بالشعر الحسنى (م) يِّ مشاعره وقصائده

(ج) سناد الإشباع :

سناد الإشباع هو اختلاف حركة الدخيل ، والدخيل - كما تعلم - هو الحرف الذي يكون بين ألف التأسيس وحرف الروي ، وغالبًا ما تكون حركته الكسرة ، فإذا جاء بحركة غيرها عد ذلك عيبًا ، وهو سناد الإشباع ، وإن كنت أرى أن هذا العيب محتمل وقلما يلتفت إليه . ومن سناد الإشباع قول الشاعر :

ومستوحش للبين يدي تجلداً كما أوحش الكفين فقد الأصابع

وكم قد رأينا من قتيل خللة بسهم التَّجْنِي أو بسهم التقاطع

وكم واثق بالدهر والدهر مولع بتأليف شتى أو بتفريق جامع

ففي كلمة «التقاطع» جاءت الطاء مضمومة وهي حرف الدخيل ، وما قبل الروي فيها عداها مكسور . ومن ذلك قول النابغة :

حلفت فلم أترك لنفسك ربيّة وهل يأتمن ذو أمة وهو طائعُ
بمصطحاتٍ من تضافٍ وثيرة يزرن إلا سيرهنّ التّدافعُ
وقول الآخر:

ولما رأيت عيناى أن تتركها البكا وأن تحبسا سحّ الدموع السواكبِ
تشاءت كيلا ينكر الدمع منكراً ولكن قليلاً ما بكاء الثاؤبِ
(د) سناد الحدو:

أشرت فيما سبق إلى هذا العيب ، وهنا أعرفه بأنه اختلاف حركة ما قبل الردف بفتح وكسر أو ضم . ولعلك على ذكر بأن الكسر والضم يتعاقبان حركة ما قبل الردف وليس ذلك معيياً ، أما إذا جاءت الفتحة قبله فإنها تؤدي إلى أن تنطق الواو أو الياء حرف لين ولا تكون مدّاً ، وهذا هو العيب . من ذلك قول عمرو بن كلثوم في معلقته :

علينا كل سابعية دلاص ترى تحت النجاد لها غصوناً
كأن متونهم متون غلدر تصفها الرياح إذا جرينا
وقول أمة بن أبي الصلت :

تخبرك القبائل من معدّ إذا عدّوا سعاية أولينا
بأننا النازلون بكل ثغر وأنا الضاربون إذا التقينا
(هـ) سناد التوجيه :

سناد التوجيه هو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد ، إذ يكون من تمام التماثل الصوتي أن تتوافق حركة ما قبل الروي في القصيدة المقيدة القافية ، فإذا اختلفت هذه الحركة عدّ هذا عيباً . من ذلك قول امرئ القيس :

فلما دنوت تسديتها فثوباً لبست وثوباً أجزر
ولم يرنا كالي كاشح ولم يفس منا لدى البيت سر
وقد رابتي قولها يا هنا ه ويحك ألحقت شراً بشـر

فحركة الجيم في «أجر» ضمة، وحركة السين في «سر» كسرة، وحركة الشين في «بشر» فتحة، وهذا هو سناد التوجيه.

ومن ذلك قول أحمد شوقي في قصيدته «انتحار الطلبة» :

وامتَحانٌ صَعَبَتْهُ وطأةٌ	شَدَّها في العلم أستاذٌ نِكِرُ
لا أرى إلا نظامًا فاسدًا	فكك العلم وأودى بالأسرُ
من ضحاياها وما أكثرها	ذلك الكارِه في غَضِّ العُمُرُ
وقول الشابي في قصيدته «إرادة الحياة» :	

أسائل أين ضباب الصباح	وسحر المساء وضوء القمرُ
وأسراب ذاك الفـرّاش الأنيق	ونحل يغني وغيمٌ يُمُـرُ
وأين الأشعة والكائنات	وأين الحياة التي أنتظِرُ
ظمئت إلى النور فوق الغصونِ	ظمئت إلى الظلّ تحت الشَّجَرُ

وكان الأخفش لا يرى هذا عيبًا لكثرتة في الشعر، ويبدو أن رأيه على جانب كبير من الصواب.

الفصل الثالث

القافية في الشعر الحر

إن الشعر الحر تحرر من الالتزام بالقافية ، وبعبارة أحد النقاد : «إن الشعر الحر قد حرر القافية من الوزن ، كما حرر الوزن من القافية»^(١) . والمقصود بتحرير القافية من الوزن أنها لم تعد نهاية ضرورية لكمّ متساوٍ منظم من المقاطع الصوتية كما كان في البيت القديم ، والمقصود بتحرير الوزن من القافية أن الأبيات في الشعر الحر لم تعد ملزمة بالتساوي الكمي ، بحيث يمكن أن يطول بيت عن آخر أو يقصر عنه .

«وإذا كان تحرير الوزن من القافية يعني طرح القافية طرحاً تاماً في بعض المقاطع ، فإن تحرير القافية من الوزن يعني عدم الالتزام بموضع معلوم ترد فيه . وقد أتاح ذلك الفصل للشاعر فرصة صياغة القصيدة في أشكال أكثر شمولاً من البيت ، إذ إن البيت فقد اكتسبه القديم وتفتت إلى وحدات متفاوتة الطول ، أشبه بالجمل الموسيقية التي يجب أن تلتئم في وحدات أكبر»^(٢) .

فقد فقدت القصيدة الحرة تكرار العناصر الصوتية التي تطرد في القصيدة كلها ، وفقدت بالتالي توقع كلمة القافية لأن هذه مترتبة على السابقة . أما إطالة الحركة الأخيرة في كلمة القافية - إذا وجدت - فإننا نلاحظ أن معظم القوافي في الشعر الحر تلجأ إلى القافية المقيدة المردفة ، فهي تستبدل بطول المقطع الأخير «ص ح ح» المقطع «ص ح ح ص» وهذه سمة غالبية لا لازمة . وأما الوقف عليها فهذا باقي مثل الشعر القديم ، وأما مغايرة الوقف في الشعر الحر للنثر ، فإن الملاحظ أيضاً أن الوقف في الشعر الحر قد اقترب كثيراً

(١) موسيقى الشعر العربي : ١٠٦ .

(٢) السابق نفسه .

من الوقف الثري ، ولم تعد القصيدة الحرة تلجأ إلى مثل ما كانت تلجأ إليه القصيدة القديمة .

فهناك أربعة عناصر - إذن - اختلفت بدرجات متفاوتة بين القافية في الشعر القديم والقافية في الشعر الحر ، ولم يبق مشتركاً بينهما إلا الوقف على القافية .

وإذا كانت غنائية الشعر القديم (شعر البيت) قد أسهم فيها إطلاق القوافي ، فإن الشعر الحر يحاول التخلص من هذه الغنائية عن طريق عدم التماثل في القافية ، سواء أكان ذلك في البنية المقطعية أم في تكرار حروف معينة في أواخرها .

لقد تخلصت بعض قصائد الشعر الحر من القافية تماماً ، وكان ذلك مقصوداً من الشاعر ، أو عبارة أخرى ، صيغت تجربته على هذا النحو . ففي قصيدة «مائدة الفرح الميت»^(١) لمحمد إبراهيم أبو سنة خلّو تام من القافية ، وجاءت الأبيات متفرقة على هذا النحو :

ينبت ظلي في مرآة الحائط

ينبت ظلك في مرآة السقف

نتواجه ، نجلس

نقتسم الصمت وأقداح الشاي البارد

تفصلنا مائدة الفرح الميت

تتحرك فينا أوراق خريف العام الماضي

تتعري أغصان العزلة

وتهمهم بين جوانحنا الأسئلة البلهاء

من أين ؟ وكيف ؟ لماذا ؟

(١) الأعمال الشعرية : ٢٥٥ .

يضحك في أعيننا الدمع

يتسلل برق أسود

يقلب مائدة الفرح الميت

وتتقطق فوق المائدة عظام الصمت

نجد كل بيت منفصلاً عن الآخر، وخلت الأبيات من أدوات الربط سوى «وهمهم بين جوانحنا»، «وتتقطق فوق المائدة . . .» حيث سبق كل منهما بحرف العطف الذي هو لمطلق الجمع، وهو الواو. وخلا كل بيت من القافية المتكررة، فليست بين هذه الأبيات قافية واحدة جاوبتها قافية أخرى في بيت آخر، «إن كل ما في الموقف يوحي بتصرم الصلات وانبتات الروابط وتقطعها، ومن ثم جاءت الجمل بدورها تعكس هذا الجبر الثقيل، بعدم ترابطها وانقطاع الصلات اللغوية بينها»^(١). ولم تتطابق فيه قافيتان، واتجه كل بيت في طريق مخالف كما اتجه كل من المتكلم والمخاطبة إلى طريق مغاير. وهنا نجد أن انعدام القافية له دور في تشكيل جو القصيدة بحيث جاء تناوب القوافي متجاوباً مع تناوب طرفي العلاقة «المتكلم والمخاطبة».

وثمة نمط آخر من فقدان القافية يتمثل في قصيدة بعنوان «من السجلات العسكرية»^(٢) يرثي فيها الشاعر ابن أخيه الذي استشهد على شاطئ قناة السويس في حرب الاستنزاف. تكونت القصيدة من خمسة مقاطع، خلت الأربعة الأولى فيها من القافية، وصاغها الشاعر صياغة تجعلها قريبة من السجلات العسكرية، ولذلك حاول الابتعاد عن الخصائص الصوتية للشعر ليوهم بأنها من السجلات، ولكنه جعل كل مقطع منها متماسكاً متلاحماً عن طريق الاتصال العروضي المستمر، بحيث جاء كل مقطع منها في بيت واحد، تقول القصيدة موجّهة الخطاب إلى الشهيد:

الريح تعزف في ضلوعك غنوة الأفق البعيد،

وأنت منكفى تعد رصاص مدفعك العنيد،

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٦٧.

(٢) ديوان حامد طاهر: ١٠٦.

وقد تألق في محارك البريق ،
وأطرقت أنفاسك المتلاحقات إلى المدى . .
تشتّم رائحة العدو ،
وتستشيط أسي إذا مر المساء بغير زاد

* * *

ويمر قائدك الحبيب عليك ، تسأله
- متى تتحركون ؟
وأنت نازلاً للجواب ،
فلا يجيبك منه غير إشارة خرساء تعلن الانتظار
«ألا هلاكاً لانتظارك»

ثم يُخطرك زميلك بأن نوبتك انتهت

* * *

وتعود ترقد تاركاً عينيك تسرّح في السماء ،
تشاهد الحدأ التي تعلو وتهبط
كم يريحك أن تعانق ذكريات صباك
حين أهبت يوماً بالرفاق ليرفعوك إلى هنالك ،
حيث قلب العش والحدأ الصغيرة ،
كيف لم تعلم بأنك حينما أطلقتها كانت ستنمو ،
ثم ها هي في السماء الآن ترقب مصرعك

* * *

وتركت أملك منذ شهر،
كان عنف الداء قد أودى بنضرتها، وأسلمها الفراش
تظل تسعل لم يعد يشفي الدواء،
وحينما ودعتها أحسست أن دموعها كانت بلون الثلج
قلت لأختك المخطوبة : اهتمي بها
سألتك أن تبقى قليلاً،
- لم يعد في الوقت متسع
وللمت الحقيقة في هدوء

هذه أربعة مقاطع من القصيدة، كل مقطع منها يعد عروضاً بيتاً واحداً، لأن
القافية التي يوقف عندها هي «بغير زاد» في البيت الأول، و«انتهت» في البيت الثاني،
و«مصرعك» في الثالث، و«في هدوء» في الرابع. وقد اتخذت القصيدة قالب القصص
الذي يسترجع مع هذا الشهيد لحظات من التحرق للمعركة، ولحظات من الطفولة
العابثة، وتقيم مفارقة بين طفولة هذا الشهيد الذي ترك الحدا الصغيرة تنمو وأفلتها في
الوقت الذي كان يستطيع إمساكها فيه، وجعلنا ندرك أن أمته أيضاً تركت العدو
يستفحل وينمو هو الآخر حتى إنه يرقب مصارعنا جميعاً، ولم تصده وهو صغير غير
قادر على التحليق، وتسترجع أيضاً لحظات إنسانية من العلاقة الحميمة بالأم المريضة
التي أنهكها الداء وأودى بنضرتها، ولعلها الأمة المريضة كذلك التي تحتاج إلى الشفاء
والنهضة.

وكل مقطع من هذه المقاطع ينتهي بجملة توحى بالنهاية «مر المساء بغير زاد» والزاد
هنا هو حصيلة رصاص المدفع، والذي يصيد قد يُصاد أيضاً. والجملة الأخيرة من
المقطع الثاني هي «ثم يخطر الزميل بأن نوبتك انتهت»، وانتهاء النوبة هنا مؤذن بانتهاء
الدور المنوط به في الحياة نفسها، والجملة الأخيرة من المقطع الثالث تقترب أكثر من
النهاية «ثم هاهي في السماء الآن ترقب مصرعك»، فالمصرع مرتقب بين لحظة وأخرى،
و«لم يعد في الوقت متسع»، وللمت الحقيقة في هدوء - وهي الجملة الأخيرة من المقطع
الرابع - استعداداً للرحيل المتوقع.

يأتي بعد ذلك المقطع الخامس ، وهو الأخير، ونلاحظ أن الريح التي كانت تعزف في أول القصيدة ، تعصف ، والأفق الذي كان مُضْمَخًا بعبير أغنية أخذ يزأر:

الريح تعصف هذه المرة

والأفق يزأر هذه المرة

استعداداً للوثبة الأخيرة القاضية . وهنا تلجأ القصيدة إلى التقفية التي تخلت عنها طوال المقاطع السابقة ، وتقطر الكلمات تقطيرًا ، ونحس بأن توافق القوافي يوحى بجو الندب والتفجع :

ورصاص مدفعك الصبور يضيء وجه الليل ، يفتح فيه ثغره

وانساب جرحك قطرة في إثر قطره

ورقدت ليلك شاهد ، والأرض حولك مكفهرة

لكن كف الصبح رشت فوق صدرك ألف زهره

فالقصيدة التي تخلت عن القافية في مقاطعها الأربعة الأولى عادت إلى التقفية والتزمتها في مقطعها الأخير ، وأدى فقدان القافية دور القص والتسجيل ، فطالت الجمل بما يناسب عنوانها «من السجلات العسكرية» وطالت أيضًا التفعيلات في البيت الواحد ، كما أدت التقفية دور الندب والتفجع على الميت ورثاء هذا الشهيد ، ولذلك أضافت القافية إلى حرف رويها الهاء الساكنة التي توحى بانقطاع النفس من الحسرة .

وإذا كانت بعض قصائد الشعر الحر تسلك سبيل عدم التقفية لغاية تغياها ، ويمكن أن تتلمس من خلال تحليلها ، بحيث لا يكون عدم التقفية ذا دلالة واحدة في كل قصيدة تختار ذلك - فإن الكثير الغالب من قصائد الشعر الحر تختار التقفية ، ولكنها تسلك سبيلًا مغايرة - بالطبع - لنظام التقفية في القصيدة التي من شعر البيت .

إن قصيدة شعر البيت عندما نوعت في القافية كان ذلك بنظام مخصوص ، إذ كانت تلجأ إلى جعل كل بيتين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة أحيانًا ، وأحيانًا أكثر من ذلك - ذات قافية موحدة ، فصارت أشبه بعدد من المقطعات المتساوية الأبيات في قصيدة واحدة .

أما تنوع القافية في قصيدة الشعر الحر فإنه لا يتبع نظاماً مخصوصاً يمكن توقعه، ففي قصيدة بعنوان «نهاية» لأحمد عبد المعطي حجازي^(١) نجد أربعة أنواع من التقفية، وكل قافية منها اتخذت ضرباً مختلفاً من أضرب البحر الذي تنتمي إليه القصيدة وهو الرمل . يقول :

١ - ما الذي أبقت لنا الأيام حتى نتجلد

٢ - وكلانا يخبر الآخر أن الحب مات

٣ - أي ساعات سرور ،

نستعيد الآن ذكرها فنصمد

٤ - لرياح اليأس والذل التي هبت علينا

٥ - في هدوء الكلمات !

احتوى هذا المقطع على ثلاثة أنواع من القافية التي استعملت في القصيدة، تكرر منها نوعان «حتى نتجلد» و«فنصمد»، و«أن الحب مات» و«في هدوء الكلمات». وكلا النوعين قافية مقيدة، غير أن الأولى (نتجلد) مقيدة غير مردفة، والأخرى مقيدة مردفة (مات) وليس هناك أي ضهان بأن تتكرر إحداها. والشاعر عندما يكرر قافية من قوافي القصيدة الحرة يلتزم ما لا يلتزمه، ويحاول أن يجتذب إليه أذن مستمعه ومتلقيه. وفي المقطع الثاني من القصيدة يفتتحه بقافية جديدة غير القوافي الثلاث التي سبقت في المقطع الأول، ثم يرتد إلى قافية المطلع ويكرر بعض قوافي المقطع الأول :

٦ - فجأة صرنا غريبين وحيدين نثير الشفقة

٧ - تلنتقي أعيننا حيناً وتشرد

٨ - ثم ترتد بلا ذكرى كأننا ما التقينا

٩ - وكأننا ما عرفنا ألم العودة في الليل ،

ببعض الذكريات

(١) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي : ٣٢١ .

١٠ - فجأة صرنا عجوزين دخلنا في طريق ضيقه

١١ - وتجاوزنا بلا قصد وسرنا

١٢ - خطواتٍ بعدها يصبح كلُّ وحده في الطرقات

١٣ - فجأة صرنا عدوين تعيسين ظهرنا

١٤ - كعبيد الزمن الغابر صلينا وجئنا

١٥ - لنلاقي حتفنا في الحلقة

بدأ هذا المقطع بقافية جديدة «الشفقة» وانتهى بقافية مشابهة «الحلقة» فحصرت قافية القاف بحلقتهما الضيقة هذا المقطع في دائرة مغلقة تؤدي إلى الاختناق والإحساس به، فيأتي المقطع الأخير قصيراً جداً فيه قافية من قوافي المقطع الثاني وقافية من قوافي المقطع الأول ليربط بينهما:

١٦ - من ترانا يبدأ القول وينهي الجلسة المختنقة

١٧ - من ترى يعلن أن الوقت فات!

ومن الملاحظ أن القصيدة الحرة تقع فيها يعد عيباً في القصيدة التي من شعر البيت، وهو التضمين، ولا يعد هنا عيباً بسبب أن القافية غير ملتزمة، وإنما الإتيان بها إحساس من الشاعر بأدائها لوظيفة مغايرة لوظيفتها في شعر البيت، فالقافية هنا تقطع الجملة نحويّاً لحساب التقطيع العروضي، فجملة «فنصمّد لرياح اليأس والذل التي هبت علينا في هدوء الكلمات» وهي جملة واحدة توزعت على ثلاثة أبيات، فجاء الفعل «فنصمّد» قافية لبيت، وفصل عنه الجار والمجرور اللذان يتعلقان به «لرياح اليأس» كما فصل الجار والمجرور «في هدوء الكلمات» عن متعلقه وكونَ بيتاً وحده. وكذلك قطعت جملة «وسرنا خطواتٍ» بحيث صار الفعل «سرنا» قافية لبيت، وجاء نائب مفعوله المطلق في أول البيت التالي له، وكان من الممكن أن تكون كلمة «خطوات» قافية، فتتجاوز بذلك قافيتان متماثلتان على هذا النحو:

وتجاوزنا بلا قصد وسرنا خطوات

بعدها يصبح كلُّ وحده في الطرقات

ولو فعل الشاعر هذا لصار هذان البيتان متماثلين في عدد التفعيلات (مجزوء الرمل) وفي القافية ، ولكن الشاعر كسر هذا التماثل في عدد التفعيلات وفي تجاور القوافي ، ولم تتجاوز قافيتان متماثلتان في هذه القصيدة على قصرها في المقطع الأول إلا مرة واحدة ، وقد فرت القصيدة من إغراء التماثل والتجاور عن طريق الشغرة التي فتحتها في جدار الجملة ، فجاءت الجملة مشعثة :

وتجاورنا بلا قصد وسرنا

خطواتٍ بعدها يصبح كلُّ وحده في الطرقات

إن الوقف على «وسرنا» قد يوهم بأن السير استمر طويلاً ، ويظل هذا الوهم ماثلاً في الذهن مدة السكتة التي تكون بين بيت وآخر ، فتأتي كلمة «خطوات» بعد هذه السكتة الموهمة بالاستمرار لتفجأ القارئ بأن السير لم يكن إلا «خطوات بعدها يصبح كلُّ وحده» ، ومن جانب آخر لتتجاوب «سرنا» مع «ظهرنا» صوتياً ومعنوياً التي فصل عنها الجار والمجرور الواقع حالاً من فاعلها «ظهرنا كعبيد الزمن الغابر» فجاء الجار والمجرور في أول البيت التالي .

وإذا كانت القصيدة الحرة تفر من تماثل عدد التفعيلات وتجاور القوافي في مواضع ، فإنها تسعى إلى تماثل عدد التفعيلات وتجاور القوافي أيضاً في مواضع أخرى . ويحدث ذلك في القصيدة الواحدة ، كما في هذه القصيدة

فجأة صرنا عدوين تعيسين ظهرنا

كعبيد الزمن الغابر ، صلينا وجئنا

فهذان البيتان تماثلاً في عدد التفعيلات ، وتجاورا في القوافي . وإذا كان البيتان السالفان قد فرا من التماثل والتجاور على حساب الجملة ، فإن هذين البيتين قد تماثلا وتجاورا على حساب الجملة أيضاً ، إذ فصل الفعل «وجئنا» عما يتعلق به ، وهو «لنلاقي حثفنا في الحلقة» من أجل أن تصبح بيتاً مستقلاً ، وكان من الممكن عروضياً أن تصبح جزءاً من البيت السابق لو قال : «كعبيد الزمن الغابر ، صلينا وجئنا لنلاقي حثفنا في

الحلقة» ولكن كونها بيتاً مستقلاً يجعلها خاتمة فاجعة غير متوقعة . ويفسح تجاوز القوافي في هذا الموضع من القصيدة المجال لعدد من التوجيهات النحوية تؤدي إلى ثراء النص وخصوبة دلالاته ، فإن الأبيات الثلاثة الأخيرة للمقطع الثاني ، وهي :

فجأة صرنا عدوين تعيسين ظهرنا

كعبيد الزمن الغابر ، صلينا وجئنا

لنلاقي حفتنا في الحلقة

يمكن أن تتوزع بحسب اعتبار الجملة النحوية على الوجه الآتي :

«فجأة صرنا عدوين تعيسين» باعتبار تعيسين نعتاً لعدوين .

«ظهرنا كعبيد الزمن الغابر» باعتبار الجار والمجرور حالاً من فاعل ظهرنا .

«صلينا وجئنا لنلاقي حفتنا في الحلقة»

كما يمكن أن تتوزع على الوجه الآتي :

«فجأة صرنا عدوين»

«تعيسين ظهرنا» والحال هنا متقدمة على عاملها .

«كعبيد الزمن الغابر صلينا» باعتبار الجار والمجرور حالاً متقدمة .

«وجئنا لنلاقي حفتنا في الحلقة»

ولكن الشاعر أراد أن يكون الجار والمجرور «كعبيد الزمن الغابر» حالاً من «ظهرنا» ويدل على ذلك أنه وضع فاصلة بعد الجار والمجرور المذكور مما يوحي بأن هذا الجار والمجرور لا يرتبط بالفعل «صلينا» . وبعض أصحاب الشعر الحر يحرصون على وضع علامات الترقيم بدقة لأنهم يحرصون على دلالات نحوية معينة .

خاصية التوقع وما تستتبعه من مفردات معينة غير موجودة — إذن — في قصيدة شعر التفعيلة ، ففي القصيدة السالفة «نهاية» لأحمد عبد المعطي حجازي استخدم الشاعر

كما رأينا - أربعة أنواع من القوافي تتابعت على النحو الآتي^(١) « ١ - ٢ - ٣ - ٤ - ١ - ٢ - ٣ - ٤ - ١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٢ - ٣ - ٤ - ٣ - ٢ - ٣ - ٤ - ٤ - ٤ - ٢ ». وفي قصيدة قصيرة أيضًا للشاعر بدر شاكر السياب بعنوان «ليلة وداع»^(٢) نجده استخدم إحدى عشرة قافية في ثلاثة وثلاثين بيتًا، يقول:

- ١ - أوصدي الباب فدنيا لست فيها (١)
- ٢ - ليس تستأهل من عيني نظرة (٢)
- ٣ - سوف تمضين وأبقى . . أي حسره؟ (٢)
- ٤ - أتمنى ألا تعرفيها (١)
- ٥ - أه لو تدرين ما معنى ثوائي في سرير من دم (٣)
- ٦ - ميت الساقين محموم الجبين (٤)
- ٧ - تأكل الظلماء عيناوي ومحسوها فمي (٣)
- ٨ - تائها في واحة خلف جدار من سنين (٤)
- ٩ - وأنين (٤)
- ١٠ - مستطار اللب بين الأنجم (٣)

* * *

- ١١ - في غد تمضين صفراء اليد (٥)
- ١٢ - لا هوّى أو مغنم ، نحو العراق (٦)
- ١٣ - وتحسين بأسلاك الفراق (٦)
- ١٤ - شائكات حول سهل أجرد (٥)

(١) كل رقم يشير إلى نوع من القوافي، وتكرار هذا الرقم بنفسه يشير إلى تكرار القافية نفسها، فالرقم ١ مثلاً يشير إلى قافية الدال «نتجلد» في البيت الأول، وتكراره بعد الرقم ٢ يشير إلى تكرارها في «فنصمذ» في البيت الثالث. وهكذا.

(٢) ديوان بدر شاكر السياب: ٦٤٩ من المجلد الأول.

- ١٥ - مَدَّهَا ذَاكَ الْمَدَى ، ذَاكَ الْخَلِيجُ (٧)
- ١٦ - وَالصَّحَارِي وَالرَّوَابِي وَالْحُدُودُ (٨)
- ١٧ - أَيُّ رِيَشٍ مِنْ دُمُوعٍ أَوْ نَشِيجٍ (٧)
- ١٨ - سَوْفَ يَعْطِينَا جَنَاحِينَ نَرُودُ (٨)
- ١٩ - بَيْنَهُمَا أَفُقُ الدَّجَى أَوْ قُبَةُ الصُّبْحِ الْبَهِيَجِ (٧)
- ٢٠ - لِلتَّلَاقِي (٦)
- ٢١ - كُلُّ مَا يَرْبِطُ فِينَا بَيْنَنَا مَحْضُ حَنِينٍ وَاشْتِيَاقٍ (٦)
- ٢٢ - رَبِّمَا خَالَطَهُ بَعْضُ النِّفَاقِ ! (٦)
- ٢٣ - آهَ ، لَوْ كُنْتُ - كَمَا كُنْتُ - صَرِيحَهُ (٩)
- ٢٤ - لِنَفْضِنَا مِنْ قَرَارِ الْقَلْبِ مَا يَحْشُو جُرُوحَهُ (٩)
- ٢٥ - رَبِّمَا أَبْصَرْتُ بَعْضَ الْحَقْدِ بَعْضَ السَّأَمِ (٣)
- ٢٦ - خَصْلَةٌ مِنْ شَعْرِ أُخْرَى أَوْ بَقَايَا نَعَمٍ (٣)
- ٢٧ - زَرَعْتُهَا فِي حَيَاتِي شَاعِرَةً (١٠)
- ٢٨ - لَسْتُ أَهْوَاهَا كَمَا أَهْوَاكَ يَا أَغْلَى دَمِ سَاقِي دَمِي (٣)
- ٢٩ - إِنَّهَا ذَكَرَى ، وَلَكِنَّكَ غَيْرِي ثَائِرَةٌ (١٠)
- ٣٠ - مِنْ حَيَاةٍ عَشَّتْهَا قَبْلَ لِقَانَا (١١)
- ٣١ - وَهَوَى قَبْلَ هَوَانَا (١١)
- ٣٢ - أَوْصَدِي الْبَابَ غَدًّا تَطْوِيكَ عَنِّي طَائِرَةٌ (١٠)
- ٣٣ - غَيْرَ حَيْثُ سَوْفَ يَبْقَى فِي دِمَانَا (١١)
- فَقَدْ تَوَزَّعَتْ الْقَوَافِي عَلَى الْأَبْيَاتِ عَلَى هَذَا النِّحْوِ : ١ - ٢ - ٢ - ١ - ٣ - ٤ - ٣ - ٤ - ٤ -

٤-٣-٥-٦-٧-٨-٧-٨-٧-٩-٦-٦-٩-٣-٣-١٠-٣-١٠-
 ١١-١١-١٠-١١» ولعلنا نلاحظ خلخلة القوافي واعتمادها على المراجعة وعدم
 اطراد التجاور، وتلاشي بعض الأنماط لتحل محلها أنماط أخرى، وعدم الرجوع للأنماط
 الأولى، كما أن النمط الذي يحظى بنسبة أكبر من التردد لا يزيد في هذه القصيدة على
 ست مرات، ولا يقل نمط منها عن مرتين. ومع كل هذا التنوع الذي يخلف التوقع نجد
 أن نظام القوافي مثل النظام القديم تمامًا في طريقة الوقف «دم- الأنجم- السأم- اليد».
 بل إن بعضها- شأن القافية القديمة- يصرف الممنوع من الصرف ليتلاءم مع مثيله برغم
 عدم التجاور «شائكات حول سهل أجرد».

وقد قامت القوافي في هذه القصيدة بدور بارز في تشعith الجملة وتقطيعها نحويًا
 وتوزيعها على الأبيات كما في الأبيات من ٥ إلى ١٠ حيث توزعت جملة واحدة على ستة
 أبيات، وفي الأبيات من ١١ إلى ١٦، وفي الأبيات من ١٧ إلى ٢٠، وفي البيتين ٢٣
 و٢٤، وفي الأبيات من ٢٥ إلى ٢٨، وفي الأبيات من ٢٩ إلى ٣١، وفي البيتين ٣٢ و٣٣.
 وإذن، التحرر التام من الالتزام بالقافية لم يؤدّ إلى عدم تشعith الجملة، بل يمكننا
 القول بأنه زاد من هذا التشعith، وكأن القصيدة الحرة تريد أن توقفنا على كلمات كثيرة
 في الجملة اتخذتها قوافٍ وأعطتها اهتمامًا بالوقف عليها على نحو مغاير للوقف المعهود،
 وأشبعت حركتها الأخيرة أحيانًا لأداء هذه المهمة الدلالية.

وهناك نمط آخر من القافية في الشعر الحر، نجد القافية ملتزمة في آخر كل بيت،
 ولكن البيت يطول جدًا بحيث يكون مقطعًا من القصيدة، وقد يكون جملة واحدة في
 الوقت نفسه، ويصبح دور القافية في مثل هذه القصائد هو الإشارة إلى نهاية المقطع،
 وتشابه النهايات. وتمثل القصيدة في هذه الحالة عددًا من الدورات التي تبدأ وتنتهي
 بالنهاية نفسها، ومن هذا النوع قصيدة «صلاة» لصالح عبد الصبور بعنوان
 «توافقات»^(١) يقول في مقطعها الأول:

يعتريني المزاج الرمادي حين نصير السماء رمادية، حين تدبّل

(١) ديوان شجر الليل: ٦٥.

شمس الأصيل وتهوي على خنجر الشجر النقط الشفقية تنزف
منها تموت بلا ضجة ، ويواري أضالعها العاريات التراب الرميم
وقصيدة أخرى للشاعر محمود درويش من ديوانه «أعراس» بعنوان «وتحمل عبء
الفراشة» يقول فيها :

ستقول لا وتمزق الألفاظ والنهر البطيء ، ستعلن
الزمن الرديء وتختفي في الظل . لا - للمسرح اللغوي
لا - لحدود هذا الحلم . لا - للمستحيل
تأتي إلى مدن وتذهب ، سوف تعطي الظل أسماء القرى
وتحذر الفقراء من لغة الصدى والأنبياء ، وسوف تذهب
سوف تذهب ، والقصيدة خلف هذا البحر والماضي
ستشرح هاجسًا فيجيء حراس الفراغ العاجزون الساقطون
من البلاغة والطبول

والقصيدة أربعة عشر مقطعًا على هذا النحو، كل منها ينتهي بقافية لامية مقيدة
مردفة .

والقافية في هذا النوع من القصائد - كما لاحظت - تكون نهاية لجملة أيضًا في الوقف
الذي هي فيه نهاية لمقطع شعري من القصيدة يكون بيتًا طويلاً ، ولا تعمل القافية هنا
على تجزئ الجملة وتشيعتها وتوزيع بعض وظائفها على عدد من الأبيات ، ولذلك تأخذ
القصيدة طابع النثر الموزون إن صح التعبير.

وقد كان هذا النمط من الشعر ممهدًا لنمط آخر منه تضي فيه القصيدة مسترسلة من
أولها إلى آخرها دون وقفة واحدة في أثنائها ودون قافية واحدة ، ومع ذلك يوزع الشعراء
القصيدة على أسطر معتمدين على علامات الترقيم ، وتتصل الجمل وتنفصل ، وتسقط
الروابط اللغوية بينها في أحيان كثيرة ، ويترك التوقف في مواضع منها إما لحرية القارئ

حيث يكون وقفه في هذه الحالة اضطراريًا، وإما استجابة لنهاية السطر الذي لا يمثل نهاية لبّيت شعري؛ لأن القصيدة - في هذه الحالة - تصبح كلها بيتًا واحدًا. ومن هذا الضرب من الشعر قصيدة بعنوان «اشتباك بالمدينة»^(١) للشاعر فولاذ عبد الله الأنور، يقول فيها:

هذا صباح ليس ملكك يا فتى،

نشوى - بدون بداية أخرى -

تطل عليك في الزمن السفية،

وأنت وجهك للجنوب،

رسالة أخرى إلى أبويك لم ترسل،

يحط على حذائك زورقان من الشمال،

على جبينك طائران من النوارس،

ها هو المتوسط النائي،

يمد يديه للوجه الجنوبي المغامر،

هل ستهدا ثم تركن للهوى البحري؟

وتستمر القصيدة على هذا التواصل حتى آخرها. ولا يمكن النظر إلى آخر كل سطر على أنه قافية؛ لأن معنى هذا أن بيتًا جديدًا سيبدأ بعدها، ولو أخذنا بهذه النظرة لاختلت القصيدة عروضيًا اختلالًا كبيرًا.

إن هذا الضرب من الشعر الحر الذي تخلصت فيه القصيدة من القافية تمامًا يختلف عن الضرب الأول من زاوية أن الضرب الأول الذي سقنا له مثالاً من شعر محمد إبراهيم أبو سنة في قصيدته «مائدة الفرح الميت» تعتمد فيه القصيدة على البيت، فهي مكونة من عدد من الأبيات، وإذن فيها قوافٍ غير موحدة؛ لأن كل بيت بقافية، وأما هذا الضرب

(١) في ديوانه «شارات المجد المنطفئة»، ٢٧، (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ١٩٨٧.

الأخير فإن القصيدة كلها تعد عروضياً بيتاً واحداً مهما طالت ، وقصيدة «اشتباك بالمدينة» برغم طولها (احتلت ست صفحات من ٢٧ إلى ٣٣) بيت واحد لا ينتهي إلا بآخر كلمة في القصيدة .

لقد رصدت أربعة أنواع من قصائد الشعر الحر، تعامل كل منها مع القافية بطريقة مختلفة عن الآخر، فهناك نوع تخلصت قصائده من القافية تماماً ، وهناك نوع اختارت فيه القصيدة عدم التقفية في جزء كبير منها وقفت جزءاً طويلاً منها تقفية مكثفة ، وثمة نوع ثالث اختارت قصائده أن تكون الأبيات طويلة جداً وأن يختم كل بيت منها بقافية متفقة مع بقية الأبيات ، وأخيراً هناك نوع رابع صارت القصيدة فيه كأنها بيت واحد مهما طالت القصيدة ، ولا مجال للقافية فيه مطلقاً .

وهذا التنوع في قصائد الشعر الحر تنوع في القصائد نفسها لا في الشعراء ، بمعنى أن الشاعر الواحد قد يكون في شعره أكثر من نوع من الأنواع السالفة ، ولا يوجد شاعر بعينه يلتزم طريقة واحدة بعينها ، وهذا التنوع يدعونا إلى إعادة النظر في وظيفة القافية في الشعر الحر ، حيث «لم تعد لها نفس الوظيفة الإيقاعية التي نعرفها في الشعر المتساوي الأسطر»^(١) كما يقول الدكتور شكري عياد ، وفي الشعر الذي يخلو من القافية تماماً «لا نحس أن الإيقاع محتاج إليها» كما يقول .

والذي أود أن أشير إليه من خلال هذه الأنواع الأربعة من شعر التفعيلة ، أن القافية في القصائد التي تلجأ إليها تقوم بدور مشابه لدورها في قصائد البيت ، برغم عدم اطراد القافية في قصائد التفعيلة ولجوء القصيدة إلى تنوعها وتنوع الأضرب المعتمدة عليها ، وأعني بتشابه الدور أن القافية ليس من اللازم أن تكون نهاية جملة ، بمعنى أن الجملة الواحدة قد تحتوي على أكثر من قافية . في قصيدة «موت فلاح»^(٢) لصباح عبد الصبور - وهي ليست من القصائد الطوال ؛ لأنها ستة وعشرون بيتاً^(٣) فقط - نجد ثلاثة عشر

(١) موسيقى الشعر العربي : ١٠٤ .

(٢) ديوان أقول لكم : ١٣ .

(٣) مصطلح البيت في الشعر الحر مصطلح قلق ؛ لأن البيت في الشعر القديم وحدة متساوية في القصيدة كلها ، ولكنه في الشعر الحر ليس وحدة متساوية .

قافية ، أقصى تكرار فيها يبلغ ثلاث مرات فقط ، وقد توزعت على النحو التالي : « ١ - ٢ - ٣ - ١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٧ - ٨ - ٩ - ٤ - ١٠ - ٦ - ١٠ - ١٠ - ١١ - ١١ - ١٢ - ١١ - ١٣ - ١٣ - ١٢ - ١٣ » .

وقد فصلت القوافي جمل القصيدة برغم حرصها على الترابط النحوي من حيث استخدام أدوات العطف والضمائر العائدة ، يقول :

لم يك يوماً مثلنا يستعجل الموت
لأنه كل صباح كان يصنع الحياة في التراب
ولم يكن كدأبنا يُلَغَطُ بالفلسفة الميتة
لأنه لا يجد الوقت
فلم يمل للشمس رأسه الثقيل بالعذاب
والصخرة السمراء ظلت بين منكبيه ثابتة^(١)
كانت له عمامة عريضة تعلوه
وقامة مديدة كأنها وثن
ولحية الملح^(٢) والفلفل لونها
ووجهه مثل أديم الأرض مجدور
لكنه والموت مقدور
قضى ظهيرة النهار ، والتراب في يده
والماء يجري بين أقدامه

(١) عددت «ثابته» مع القافية ذات النمط ٣ «الميتة» برغم أن «ثابته» مؤسسة و«الميتة» غير مؤسسة لأن كليهما لا تحظى بتردد في القصيدة ، واتفاقهما في التاء المفتوحة والهاء الساكنة بعدها يجعلهما قرابتين ، ولذلك كرر الشاعر الأنباط « ١ - ٢ - ٣ » بالترتيب نفسه .
(٢) لا بد من نطق كلمة «الملح» بقطع الهمزة من أجل الوزن .

وعندما جاء ملاك الموت يدعوه

لَوْنٍ بالدهشة عيناً وفمًا

واستغفر الله

ثم ارتمى

والفأس والدرّة في جانبه تكوّمًا

وجاء أهله وأسبلوا جفونَه

وكفّنوا جثمانه وقبّلوا جبينَه

وغيّبوه في التراب ، في منخفض الرمال

وحدقوا إلى الحقول في سكينَه

وأرسلوا تنهيدة قصيرة قصيرة

ثم مضوا لرحلة يخوضها بقريتي الصغيرة

من أوّل الدهر الرجال

من أوّل الزمان حتى الموت في الظهيرة

ونلاحظ أن الوقف على القوافي هنا لا يختلف عن الوقف في القصائد القديمة (لاحظ الوقف على «الموتا» و«الوقتا» و«تعلوه» و«يدعوه» و«مجدور» و«مقدور» و«الله») ونلاحظ حرصًا على التقفية يؤدي أحيانًا إلى ارتكاب ما يخالف قواعد اللغة ، ويظهر ذلك في عدم إلحاق الفعل «تكوما» علامة تأنيث مع أن فاعله ضمير يعود على مؤنث ، ويظهر الحرص على التقفية أوضح ما يكون في فصل أجزاء الجملة من أجلها بحيث توزعت الجملة الواحدة على أكثر من بيت كما في قوله :

لكنه والموتُ مقدورٌ

قضى ظهيرة النهار، والترابُ في يده

حيث فصل بين ركني الجملة الإسناديين (اسم لكن وخبرها) من أجل أن تتجاوب «مقدور» مع «مجدور» في البيت السابق، وكان بوسعه أن يجعل هذين البيتين بيتًا واحدًا «لكنه والموتُ مقدورٌ قضى ظهيرة النهار، والترابُ في يده». وكذلك في قوله :

وعندما جاء ملاك الموت يدعوهُ

لَوْنٍ بالدهشة عيناً وفمًا

واستغفر الله

ثم ارتمى

والفأس والدرّة في جانبه تكوّمًا

فهذه جملة واحدة شعثت أجزاؤها من أجل القافية، فالفعل «يدعوه» يتجاوب صوتيًا مع «تعلوه» ولفظ الجلالة «الله» يتجاوب مع «لونها»، وكذلك «فمًا» و«ارتمى» و«تكوّمًا» قافية مكررة في داخل الجملة الواحدة.

وقد فصل الفعل عن فاعله أيضًا في قوله :

ثم مضوا لرحلة يخوضها بقريتي الصغيرة

من أول الدهر الرجالُ

حتى تتجاوب «الصغيرة» مع «قصيرة» في البيت السابق، وتتجاوب «الرجال» مع «الرمال» في :

وغيبوه في التراب، في منخفض الرمال

لا أريد أن أقول بهذا إن القصيدة لا تهدف إلى شيء من هذا التوزيع الجملي إلا إلى التهيئة للقافية فحسب، فهذا تبسيط خلل للشعر، ولكن النص الشعري بالطريقة التي يرد بها يصبح مقصودًا، ويصبح ذا دلالة خاصة، وعلينا أن نفسره من خلال هذا الشكل الذي اختاره وارتضاه؛ لأن إعادة ترتيبه على ما تقتضيه قواعد صياغة الجمل أو على ما يوجبه النظام المنطقي يعد خروجًا بالنص عن أن يكون شعرًا، فإن للشعر انتقاءه

الخاص، ونظام ترابطه الخاص. ومن هنا، فإن القافية تساعد على التشابه الصوتي الذي لا يوجد في النثر، أو- بعبارة أخرى- الذي لا يعد من بنية النثر. إن «الشعر مثل النثر يتكون من مجموعة من الأقوال، ويتألف من كلمات مختلفة صوتيًا، ولكنه يطبق مجموعة من أنظمة التشابه الصوتي على خط من التخالف الدلالي- وهذا من نتائج الوزن بطبيعة الحال- وهو بهذا الاعتبار فحسب بيتٌ من الشعر»^(١). وبذلك يظهر لنا أن أنماط الشعر الحر التي حاولت الابتعاد عن القافية بشكل ما إنما تحاول أن تقيم أساسها الشعري على قواعد تبتعد عن «التشابه الصوتي» نوعًا ما من الابتعاد، وتحاول أن تعوض هذا الجانب بالاهتمام بالجانب الدلالي^(٢).

(١) نظرية البنائية : ٣٦٩.

(٢) انظر في هذا الفصل كتابي «الجملة في الشعر العربي» (الخانجي ١٩٩٠).

الملاحق

ملحق ١

الدوائر العروضية

أقام الخليل بن أحمد نظام العروض على الدوائر، وهي خمس، كل دائرة تنتج عددًا من البحور المستعملة والمهملة .

ونظام الدوائر نظام معياري يستوعب صور الأبحر المختلفة ويزيد في إنتاجها على ما لم يستعمل من الشعر. وإذن، نظام الدائرة أوسع مدًى من الاستعمال الفعلي، ولذلك قال العروضيون عن بعض الأبحر مثل «الهزج» و«المديد» وغيرهما: هو مجزوء وجوبًا. وعلى سبيل المثال، بحر الهزج في صورته المستعملة :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
ف نجد هنا تفعيلة واحدة هي «مفاعيلن» مكررة أربع مرات فقط، ولكن نظام الدائرة ينتج هذا البحر مكونًا من ست تفعيلات، هكذا :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
ولما لم يكن هناك شعر على هذا الوزن، بل المستعمل على أربع تفعيلات فقط - قال العروضيون : إن بحر الهزج مجزوء وجوبًا، والجزء - كما مر - هو ذهاب جزء (أي تفعيلة) من آخر الشطر الأول وتفعيلة من آخر الشطر الثاني .

ومثل هذا يقال عن الصور المتعددة للبحر الواحد في العروض والضرب . فبحر الكامل مثلاً له تسع صور، بعضها تام وبعضها مجزوء، والتام منه الأحذ المضممر والمقطوع، والمجزوء منه المذيل والمرفل . . . إلخ . فكل تغيير في العروض أو في الضرب ينتج صورة من صور هذا البحر، ونظام الدائرة ينتج بحر الكامل في صورته التامة فقط :

مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن

وأما كل الصور الأخرى فهي استعمالات متعددة جعلها العروضيون متفرعة من هذا الأصل ؛ لأن هدفهم كان تعليميًا ، والرغبة في التعليم تحاول أن تقلل النماذج بنسبة بعضها إلى البعض الآخر ، وجعل إحدى الصور أصلاً وما سواها متفرعاً منها وتابعا لها . ولا شك في أن هذه النظرة مفيدة في التعليم ، وإن كانت تثقل كاهل المتعلم بعدد كبير من المصطلحات التي تتناول هذه التغيرات .

وأما النظرة الوصفية ، فإنها لا تسلك هذا المسلك ، بل تصف ما هو مستعمل فقط من ألوان الشعر وأوزانه ، ولا تجعل بعض النماذج أصلاً وبعضها فرعاً له . وسوف أشير أولاً إلى الدوائر التي تنتمي إليها البحور ذات الوحدة المفردة :

الكامل ، والوافر ، والرجز ، والهزج ، والرمل ، والمتقارب ، والمتدارك . وهي ثلاث دوائر ، الأولى تنتج الوافر والكامل ، والثانية تنتج الرجز والهزج والرمل ، والثالثة تنتج المتقارب والمتدارك .

كل دائرة لها اسم خاص بها ، فالدائرة الأولى دائرة «المؤتلف» ، وتسمى أيضاً دائرة الوافر ؛ إشارة إلى تفعيلة الوافر (مفاعِلن) التي نرسمها على هذه الدائرة . والثانية تسمى دائرة «المشتبه» ويمكن أن تسمى دائرة الهزج لاستخدام أجزاء تفعيلة الهزج (مفاعِلن) عليها . والثالثة تسمى دائرة «المتفق» ، وهي تنتج بحري المتقارب والمتدارك ، وتسمى أيضاً دائرة المتقارب ؛ لاستخدام أجزاء «فعلون» عليها . وهناك ملاحظات ضرورية :

١ - ترسم الدائرة أولاً .

٢ - توضع أجزاء التفعيلة الخاصة عليها برموزها ، فمثلاً تكتب مفاعِلن هكذا :
٥ // ٥ // ٥ ، وهي وتد مجموع وفاصلة صغرى ، أو حركتان وساكن وثلاث حركات وساكن .

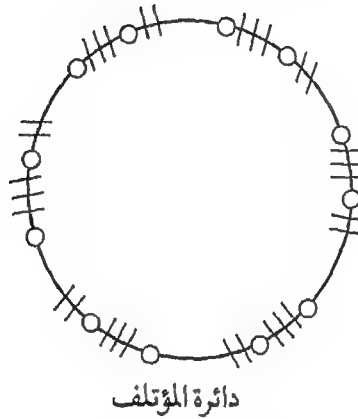
٣ - تكرر هذه الرموز ست مرات على الدائرة برموزها ، فمثلاً تكتب مفاعِلن ست مرات في البحر ، وثماني مرات إذا كانت التفعيلة تكرر ثماني مرات .

٤ - نبدأ بأحد أجزاء التفعيلة، أي بالوتد أو بالسبب أو بالفاصلة . . . إلخ، وندور عكس عقارب الساعة .

٥ - ننتهي في الدوران عند النقطة التي بدأنا منها .

٦ - إذا اخترنا جزءاً مختلفاً عن السابق درنا معه دورة كاملة تنتهي عنده، فبذلك ينتج بحر مختلف لاختلاف ترتيب الأجزاء .

أولاً: دائرة المؤتلف = الوافر:

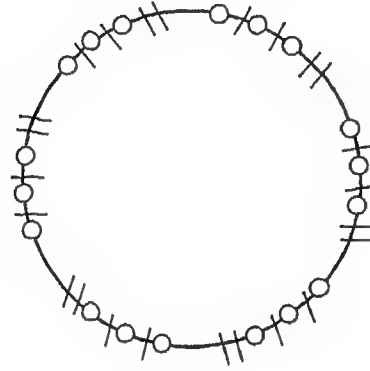


تنتج هذه الدائرة بحري الوافر والكامل، لأننا إذا بدأنا بالوتد المجموع // ٥ فسوف تليه الفاصلة الصغرى // ٥ وهما معاً يكونان تفعيلة الوافر «مفاعلتن». وإذا درنا إلى ما قبل الوتد المجموع الذي بدأنا منه اكتملت ست تفعيلات من مفاعلتن، وهي صورة الوافر التام:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن
ولما كان المستعمل من هذا الوزن فعلاً ليست فيه تفعيلة العروض ولا الضرب سائلة قال العروضيون إن العروض دخلها القطف، وهو اجتماع العصب (وهو إسكان الخامس المتحرك) والحذف (وهو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة) فيصير الباقي «مفاعي» وبذلك يكون وزن البيت:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلي مفاعلتن مفاعلتن مفاعلي
 وإذا بدأنا من الفاصلة الصغرى ٥ / / / اكتملت التفعيلة بالوتد المجموع ٥ / / ،
 فتكون التفعيلة متفاعلتن (٥ / / / ٥ / /) وعندما ننهي الدورة عند النقطة التي بدأنا منها
 نقف على آخر وتد مجموع ، فيكون عدد التفعيلات ستاً ، هي صورة بحر الكامل التام :
 متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن
 ثم تتفرع عن هذه الصورة الأصلية كل الصور الأخرى لبحر الكامل .

ثانيًا: دائرة المشتبه = الهزج:



دائرة المشتبه

تنتج هذه الدائرة ثلاثة أبحر مستعملة ؛ لأن التفعيلة المرسومة عليها مكونة من ثلاثة
 أجزاء : وتد مجموع وسببين خفيفين ٥ / ٥ / ٥ / / فإذا بدأنا بالوتد المجموع كانت
 مفاعيلن - وهي وتد مجموع وسببان خفيفان - وندور حتى ننتهي عند نقطة البداية ،
 فتكون مفاعيلن ست مرات :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
 ٥ / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / ٥ / /
 ولما كان المستعمل الفعلي من هذا الوزن أربع تفعيلات فقط في البيت - قال
 العروضيون : إنه مجزوء وجوبًا ، فصار الوزن :

مفاعيلن مفاعيلن

٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

مفاعيلن مفاعيلن

٥/٥/٥// ٥/٥/٥//

وإذا بدأنا بأول السبيين الخفيفين كان لدينا سبيان خفيفان ووتد مجموع، أي تفعيلة «مستفعلن / ٥ / ٥ / ٥ / ٥» وهي تفعيلة بحر الرجز التام:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

وتتفرع من هذه الصورة كل الصور الأخرى .

وإذا بدأنا بشاني السبيين الخفيفين كان لدينا سبب خفيف فوتد مجموع فسبب خفيف، أي «فاعلاتن / ٥ / ٥ / ٥ / ٥» وهي تفعيلة بحر الرمل . وباستكمال الدائرة نلاحظ أنها ست مرات، وهي صورة الرمل التام:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

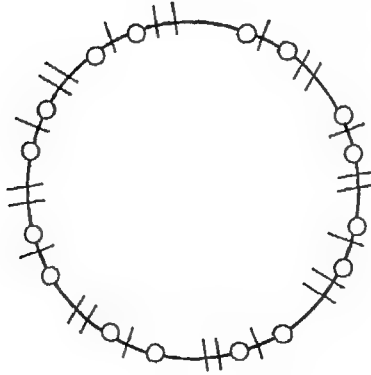
٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/

والصور الأخرى تتفرع عن هذه الصورة .

ثالثاً: دائرة المتفق = المتقارب:



دائرة المتفق

تنتج هذه الدائرة بحرين ، هما المتقارب والمتدارك ، فإذا بدأنا من الوند المجموع // ٥
اجتمع معه السبب الخفيف / ٥ صارت التفعيلة (/ / ٥ / ٥) فعولن) وهي تفعيلة بحر
المتقارب . وبانتهاء الدائرة نجد أنها مكررة ثماني مرات :

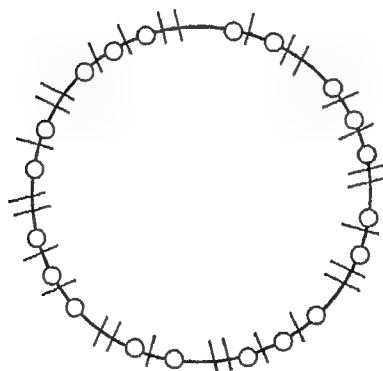
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / /

ومن هذه الصورة تتكون الصور الأخرى لبحر المتقارب

وإذا بدأنا من السبب الخفيف / ٥ واجتمع معه الوند المجموع // ٥ كانت التفعيلة
(/ / ٥ / ٥) فاعلن) وهي تفعيلة المتدارك ، وتكرر ثماني مرات :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / / ٥ / ٥ / / ٥ / / ٥ / ٥ / /

رابعاً: دائرة المختلف = الطويل:



دائرة المختلف

تنتج هذه الدائرة ثلاثة أبحر مستعملة ، هي الطويل والمديد والبسيط .

فإذا بدأنا بالوند المجموع الذي يليه سبب خفيف واحد / / ٥ / ٥ (فعولن) فإنها تنتج
بحر الطويل «فعولن مفاعيلن» مكررة أربع مرات بانتهاء الدائرة :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
 ٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//

وتتفرع عن هذه الصورة كل الصور الأخرى .

وإذا بدأنا بالسبب الخفيف / ٥ الذي يليه وتد مجموع // ٥ فسبب خفيف / ٥
 كانت هذه «فاعلاتن» وهذه تنتج بحر المديد «فاعلاتن فاعلن» أربع مرات بحسب
 نظام الدائرة ، ولما كان هذا الوزن لم يرد عليه شيء من الشعر العربي قال العروضيون : إن
 المديد مجزوء وجوبًا ، أي أن تفعيلاته التي بعد الجزء هي :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
 ٥/٥//٥/ ٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥//٥/ ٥/٥//٥/

ومن هذه الصورة تتفرع بقية صور بحر المديد الأخرى .

وإذا بدأنا بالسبب الخفيف الذي يليه سبب خفيف فوتد مجموع — تألفت تفعيلة
 «مستفعلن» ووليها «فاعلن» وهذه تكون وحدة البسيط «مستفعلن فاعلن» وتكرر أربع
 مرات :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
 ٥//٥/٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/

ومن هذه الصورة تتفرع بقية صور البسيط الأخرى .

وتنتج هذه الدائرة أيضًا ثلاثة أبحر مهمة ، أولها «مفاعيلن فعولن» أربع مرات ،
 وواضح أن هذه عكس بحر الطويل ، ويتوقف هذا على نقطة البدء من الدائرة ، فإذا
 بدأنا من الوجد المجموع الذي يليه سببان خفيفان كان هذا البحر المهمل . وثانيها عكس
 المديد «فاعلن فاعلاتن» . وثالثها عكس البسيط «فاعلن مستفعلن» . ومعنى هذا أن
 نظام الدائرة أوسع من الاستعمال الفعلي ، فهو لا يصطدم مع الواقع الفعلي ، ولكن
 يستوعبه ويزيد عليه .

ملحق ٢ نماذج من الشعر

من البحور ذات الوحدة المركبة من تفعيلتين:
أ- من بحر البسيط :

١ - قصيدة نزار قباني «من مفكرة عاشق دمشقي»^(١):

فرشت فوق ثراك الطاهر الهدباً	فيا دمشق لماذا نبدا العتبا؟
حييتي أنت فاستلقي كأغنية	على ذراعي، ولا تستوضحي السببا
أنت النساء جميعاً ما من امرأة	أحييت بعدك إلا خلثها كذباً
يا شام إن جراحي لا ضفاف لها	فمسحي عن جيني الحزن والتعبا
وأرجعيني إلى أسوار مدرستي	وأرجعي الخبر والطبور والكتبا
تلك الزوارب كم كنز طمرت بها	وكم تركت عليها ذكريات صبا
وكم رسمت على حيطانها صوراً	وكم كسرت على أدرجها لعباً
أتيت من رحم الأحزان يا وطني	أقبل الأرض والأبواب والشهباً
حبي هنا، وحيياتي ولدت هنا	فمن يعيد لي العمر الذي ذهباً
أنا قبيلة عشاق بكاملها	ومن دموعي سقيت البحر والسحباً
فكل صفصافة حولتها امرأة	وكل مئذنة رصعتهها ذهباً
هذي البساتين كانت بين أمتعي	لما ارتحلت عن الفيحاء مغترباً
فلا قميص من القمصان ألبسه	إلا وجدت على خيطانه عنباً
كم مبحر وهموم البحر تسكنه	وهارب من فضاء الحب ما هرباً

(١) ألفت هذه القصيدة في مهرجان الشعر بدمشق في ديسمبر عام ١٩٧١ .

يا شامُ أين هما عينا معاوية
فلا خيول بني حمدان راقصة
وقبر خالد في حصن نلامسه
يا ربَّ حيِّ زخام القبر مسكنه
يابن الوليد ألا سيفٌ تؤجره

وأين من زحوا بالمنكب الشهبأ
زهوا ولا المتنبّي مالٌ حلبأ
فيرجفُ القبرُ من زوّاره غضبأ
وربّ ميّتٍ على أقدامه انتصبأ
فكلُّ أسيفنا قد أصبحت خشبأ

* * *

دمشقُ يا كنزَ أحلامي ومروحتي
أدمتُ سياطَ حُزيرانٍ ظهورهُمُ
وطالعوا كتب التاريخ واقتنعوا
سقوا فلسطينَ أحلامًا ملوّنةً
عاشوا على هامش الأحداث ما انتفضوا
وخلفوا القدس فوق الوحل عاريةً

أشكو العروبة أم أشكو لك العربأ؟
فأدمنوها وبأسوا كفّ من ضربأ
متى البنادقُ كانت تسكن الكتبأ؟
وأطعموها سخيفَ القول والخطبأ
للأرض منهوبةً والعرض مغتصبأ
تبيحُ غزوةً نهديها لمن رغبأ

* * *

هل من فلسطين مكتوبٌ يطمئنني
وعن بساتين ليمونٍ وعن حلمٍ
شُرّدت فوق رصيفِ الدّمع باحثةً
تلفّتي تجدينا في مبادِلنا
فواحد أعمت النُعمى بصيرته
أيّا فلسطينٍ من يهديك زنبقةً
وواحدٌ ببهار النّفطِ مُغتسلٌ
وواحدٌ نرجسيٌّ في سريّته
إن كان من ذبحوا التاريخ هم نسبي

عمّن كتبتُ إليه وهو ما كتبأ
يزدادُ عني ابتعادًا كلما اقتربأ
عن الحنانِ ولكن ما وجدتُ أبا
من يعبدُ الجنسَ أو من يعبدُ الدّهبا
فللحنّنا والعَواني كلُّ ما وهبأ
ومن يعيدُ لك البيتَ الذي سلّبأ
قد ضاق بالخيش ثوبًا فارتدى القصبأ
وواحدٌ من دم الأحرار قد شربأ
على العصور فإني أرفض النّسبأ

* * *

يا شامُ يا شامُ ما في جعبتي طربُ
 ماذا سأقرأ من شعري ومن أدبي
 وحاصرتنا وأذتنا فلا قلمُ
 يا مَنْ يعاتب مذبحاً على دمه
 من جرَّب الكيِّ لا ينسى مواجهه
 حبلُ الفجعية ملتفٌ على عنقي
 الشعرُ ليس حماماتٍ نظيرُها
 لكنَّهُ غَضَبٌ طالتْ أظْفِرُهُ
 أستغفر الشعرَ أن يستجدي الطرباً
 حوافرُ الخيلِ داستْ عندنا الأدباً
 قالَ الحقيقةَ إلّا اغتيلَ أو صلباً
 ونزفَ شريانِه، ما أسهلَ العتبا
 ومن رأى السَّمَّ لا يشقى كمنْ شرباً
 مَنْ ذا يُعَاتِبُ مشنوقاً إذا اضطرباً
 نحوَ السَّاءِ ولا نايّاً وريحَ صبا
 ما أجبن الشعرَ إن لم يركبِ الغضباً

٢- قصيدة الشاعر الفلسطيني محمود درويش «ولاء» :

حلتْ صوتكِ في قلبي وأوردتي
 كل الرواية في دمي مفصلها
 أطعمتُ للريح أبياتي وزخرفها
 أمنتُ بالحرفِ إمّا ميّاً عدماً
 أمنتُ بالحرفِ نارا لا يضيئُ إذا
 فإن سقطتُ وكفّني رافعٌ علّمي
 فما عليكِ إذا فارتقتْ معركتي
 يُفصّلُ الحقدَ كبريتاً على شفتي
 إن لم تكنْ كسيوفِ النارِ قافيتي
 أو ناصباً لعدوّي حبلَ مشنقي
 كنتُ الرّمادُ أنا أو كانَ طاغيتي
 سيكتبُ النَّاسُ فوقَ القبرِ «لم يمّت»

ب- من مخلع البسيط :

قصيدة علي محمود طه «دعابة» :

حلفتُ بالخمير والنساءِ
 ورحلة الصَّيفِ في أوربا
 رفعتُ فيها لِواءَ مصرِ
 لم أنسُكم قطُّ أصدقائي
 ومجلسِ الشعرِ والغناءِ
 وسحرِ أيامها الوضاءِ
 ورأسِ مصرِ إلى السماءِ
 ولم يحُلْ عنكم إحصائي

أحْبَبُّكُمْ فَوْقَ كُلِّ حُبٍّ
فَمَا تَظُنُّونَ فِي وُفْيِّ
إِذَا احْتَوَاهُ الصَّعِيدُ لَيْلًا
وَتَاهَتْ الْأَقْصَرُ اخْتِيَالًا
صَدَفْتُ عَنْهَا إِلَى وَجْهِهِ
أَنْتُمْ وَهَلْ لِي سِوَى خِيَالٍ
فَانْتَظِرُونِي وَلَا تَظُنُّوا الظَّ

وَهَانَ فِي حُبِّكُمْ غِنَائِي
أَرَى هَوَاهُ عَلَى الْوَفَاءِ
وَهَيْمَنْتُ نَسْمَةَ الْمَسَاءِ
بِالْغَيْدِ فِي مَوْسَمِ الشَّيْءِ
عَرَفْتُ فِيهِنَّ أَصْدِقَائِي
يَجْمَعُكُمْ بِي عَلَى التَّنَائِي
سَنُونَ وَاسْتَمِطَرُوا تَنَائِي

ج - من بحر الطويل :

١ - قصيدة حامد طاهر «نهاية المغامرة» :

على أي شطّ تستريح البواخرُ
ويرضى عني الدنيا ويقنع بالذي
مُنَاهُ يضل العمرُ في جنباتها
وتلقاهُ لا تلقى سوى طيفِ شاعرٍ
كتابٌ من الأحزان إن شئتَ سمِّه
إذا رُحِتَ تَبَلَّوهُ وَجَدْتَ صِرَاحَةً
وكم ضاقَ بالذِّكْرِ تُحْطَمُ صدرُهُ
لحونُ كقاع البحرِ من لوعةِ الأسى
وفيه جراحاتٌ من اليأسِ شَقَّهَا
يُرَائِي فَتَصْطَفُ الكُتُوبُ بِكَفِّهِ
وقد عَوَّدَ النَّاسُ الشُّكَاةَ، وَقَلْبُهُ
وَيَا كَمْ رَوَى مِمَّا أَحَبَّ، وَإِنَّمَا
إِذَا عَبَّ مِنْهَا لَمْ يَذُقْ مِنْ ورائِهَا
وقالوا: عميدُ أحرَقَ الحُبُّ قَلْبَهُ

ويبلغ ما يرجوه ذاك المغامرُ
تقدّمه للراغبين المقاديرُ
وإن سَوَّرَتْهَا بِالضَّلُوعِ الْخَوَاطِرُ
قديم تلقته القرونُ الأواخرُ
وإن شئتَ بركانُ لظَاهُ المِشَاعِرُ
ظواهرُهَا تُنَبِّئُكَ كَيْفَ الضَّمَائِرُ
فغنى غناء الرُّوحِ والموتِ زائرُ
وصوتُ كهَمِ اللَّيْلِ غِيَانُ حَائِرُ
زمانٌ بعنفِ الحادثاتِ مُجَاهِرُ
ويرغي فتبدو من يديه الأظافرُ
تَحْمَلُ فِي صَمْتٍ، وَظَلٌّ يَصَابِرُ
مباسِمُ نجمٍ تحتويه الدِّيَاجِرُ
سوى ما تُرِيهِ لِلظَّمَاءِ الْهَوَاجِرُ
ولو عقِلُوا قالوا: حكيمٌ وشاعرُ

يهوّن للأحباب أيام بؤسهم
ويأسو جراح الحاقدين كأنها
ودارت به الدنيا فما دار عقله
هو العيش صخر كلّه غير أننا
ونجني الأسى من كلّ حقلي نروده

إلهي لقد طال السرى وسفينه
فمدّ يداً نحو الشراع تسوقه
وتحلّو لديها رقدة أبدية

على الموج تبغي الشطّ والبحر ساخر
إلى غاية تعلو ثراها المقابر
تلملم ما يرجوه ذاك المغامر

٢ - قصيدة نزار قباني «إليه في يوم ميلاده»^(١):

زمانك بستان، وعصرك أخضر
ملأنا لك الأقداح يا من بحبه
دخلت على تاريخنا ذات ليلة
وكنت فكانت في الحقول سنابل
لمست أمانينا فصارت جدالاً
تأخّرت عن وعد الهوى يا حبيبنا
شهدنا وفكرنا وشاخصت دموعنا
تعاودني ذكراك كلّ عشيّة
وتأبى جراحي أن تضمّ شفاهها
أحبك لا تفسير عندي لصبوتي
تأخّرت يا أغلى الرجال، فليئنا
تأخّرت فالساعات تأكل نفسها

وذكراك عصفور من القلب ينقر
سكرنا كما الصوفي بالله يسكر
فرائحة التاريخ مسك وعنبر
وكانت عسافير، وكان صنوبر
وأمرتنا حباً، ولا زلت تُمطر
وما كنت عن وعد الهوى تتأخّر
وشابت ليالينا وما كنت تمضّر
ويورق فكري حين فيك أفكر
كأنّ جراح الحب لا تتخثّر
أفسر ماذا؟ والهوى لا يُفسّر
طويل، وأضواء القناديل تسهر
وأيامنا في بعضها تتعثر

(١) ألفت في يناير عام ١٩٧١ بمناسبة ذكرى ميلاد القائد جمال عبد الناصر.

أَسْأَلُ عَنْ أَعْمَارِنَا؟ أَنْتَ عَمَرْنَا
وَأَنْتَ أَبُو الثَّوَرَاتِ أَنْتَ وَقُودُهَا
تَضِيقُ قَبْسُورَ الْمَيِّتِينَ بِمَنْ بَهَا
تَأَخَّرْتَ عَنَّا فَالْجِيَادُ حَزِينَةٌ
حَصَانُكَ فِي سِينَاءٍ يَشْرَبُ دَمْعُهُ
وَرَايَاتُكَ الْخَضِرَاءُ تَمْضَغُ دَرْبَهَا
تَأَخَّرْتَ عَنَّا فَالْمَسِيحُ مُعَذِّبٌ
نِسَاءُ فِلَسْطِينَ تَكْحَلْنَ بِالْأَسَى
وَلَيْمُونُ يَافَا يَابِسٌ فِي حَقُولِهِ

وَأَنْتَ لَنَا الْمَهْدِيُّ أَنْتَ الْمَحَرَّرُ
وَأَنْتَ انْبِعَاثُ الْأَرْضِ أَنْتَ التَّغْيِيرُ
وَفِي كُلِّ يَوْمٍ أَنْتَ فِي الْقَبْرِ تَكْبُرُ
وَسَيُفُكُ مِنْ أَشْوَاقِهِ كَادَ يَكْفُرُ
وَيَا لَعَذَابِ الْخَلِيلِ إِذْ تَتَذَكَّرُ
وَفُوقَكَ آلَافُ الْأَكَالِيلِ تُضْفَرُ
هَنَّاكَ وَجَرَحُ الْمَجْدَلِيَّةِ أَحْمَرُ
وَفِي بَيْتِ لَحْمٍ قَاصِرَاتٍ وَقُصْرُ
وَهَلْ شَجَرٌ فِي قَبْضَةِ الظُّلَمِ يُزْهِرُ؟

رَفِيقَ صَلاَحِ الدِّينِ هَلْ لَكَ عَوْدَةٌ
رَفَاقُكَ فِي الْأَغْوَارِ شَدُّوا سُرُوجَهُمْ
تَغْنِي بِكَ الدُّنْيَا كَأَنَّكَ طَارِقٌ
تَنَادِيكَ مِنْ شَوْقٍ مَا أَذْنُ مَكَّةَ
وَيَبْكِيكَ صَفْصَافُ الشَّامِ وَوَرْدُهَا
تَعَالِ إِلَيْنَا فَالْمَرْوَاتُ أَطْرَقَتْ
هُزْمَنَا وَمَا زَلْنَا شَتَاتَ قِبَائِلِ
يَحَاصِرُنَا كَالْمَوْتِ أَلْفُ خَلِيفَةٍ
أَبَا خَالِدٍ أَشْكُو إِلَيْكَ مُوَاجِعِي
أَنَا شَجَرُ الْأَحْزَانِ يَنْزِفُ دَائِمًا
يُثِيرُ حَزِيرَانَ جَنُودِي وَنَقْمَتِي
وَأَذْبَحُ أَهْلَ الْكَهْفِ فَوْقَ فَرَاشِهِمْ
وَأَتْرِكُ خَلْفِي نَاقَتِي وَعِبَائَتِي
وَأَصْرُخُ يَا أَرْضَ الْخُرَافَاتِ : إِحْبِلِي

فَإِنْ جِيُوشُ الرُّومِ تَنْهَى وَتَأْمُرُ
وَجُنْدُكَ فِي حَطِينٍ صَلُّوا وَكَبَّرُوا
عَلَى بَرَكَاتِ اللَّهِ يَرْسُو وَيَحْرُ
وَتَبْكِيكَ بَدْرُ يَا حَبِيبِي وَخَيْبَرُ
وَيَبْكِيكَ زَهْرُ الْغُوطَتَيْنِ وَدُمْرُ
وَمَوْطِنُ أَبَائِي زَجَاجُ مَكْسَرُ
تَعِيشُ عَلَى الْحَقْدِ الدِّفِينِ وَتَثَارُ
فَفِي الشَّرْقِ هُوَ لَاحِظٌ وَفِي الْغَرْبِ قَيْصَرُ
وَمِثْلِي لَهُ عَذْرٌ وَمِثْلَكَ يَعْدُرُ
وَفِي الثَّلَجِ وَالْأَنْسَاءِ أُعْطِيَ وَأُثْمِرُ
فَأَغْتَالُ أَوْثَانِي وَأَبْكِي وَأَكْفُرُ
جَمِيعًا وَمِنْ بَوَابَةِ الْعَمْرِ أَعْبُرُ
وَأَمْشِي أَنَا فِي رَقَبَةِ الشَّمْسِ خَنْجَرُ
لَعَلَّ مَسِيحًا ثَانِيًا سَوْفَ يَظْهَرُ

د- من بحر الخفيف :

١- من قصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي «الرحلة إلى الأندلس» :

اختلاف الليل والنهار يُنسي	اذكُرْ لي الصُّبا وأيامَ أنسي
وصفًا لي مُلاوَةً من شبابٍ	صُوِّرْتُ من تصوُّراتٍ ومَسِّ
عَصَفْتُ كالصُّبا للعبوبِ ومرَّتْ	سِنَةٌ حُلُوَّةٌ وَلَذَّةٌ خَلِّسَ
وسلا مصرَ هل سلا القلبُ عنها	أو أَسَا جَرَحَهُ الزَّمانُ المؤسِّي
كلما مرَّته اللَّيالي عليه	رَقَّ والعهدُ في اللَّيالي تُقَسِّي
مُستطارًا إذا البواخرُ رنَّتْ	أَوَّلَ الليلِ أو عَوْتُ بعدَ جَرِّسِ
راهبٍ في الضُّلوعِ للسَّفنِ فُطِنُ	كلما تُرنَّ شاعَهَنَّ بِنَفْسِ
يا ابنة اليَمِّ ما أبوكِ بخيلٌ	ماله مُولَعًا بمنعٍ وحَبْسِ
أحرامٌ على بلابله الدَّوْ	حُ حلالٌ للطَّيرِ من كُلِّ جنسِ
كلُّ دارٍ أحقُّ بالأهلِ إلَّا	في خبيثٍ من المذاهبِ رَجَسِ
نفسِي مـرجلٌ وقلبي شراعٌ	بهما في الدُّمُوعِ سيري وأرْسِي
واجعلي وجهك الفنارَ ومجرًا	لِ يَدِ الثَّغْرِ بينَ رملٍ ومَكْسِ
وطَني لو شَغِلْتُ بالخُلْدِ عنه	نازعتني إليه في الخُلْدِ نَفْسِي
وهفا بالفؤادِ في سَلَسْبِيلِ	ظمًا للفؤادِ من عَيْنِ شَمْسِ
شهِدَ اللهُ لم يَغِبْ عن جُفُونِي	شخصُه ساعةٌ ولم يَخُلْ جِسْمِي

٢- قصيدة «أنس الوجود» لأحمد شوقي :

أَيُّها المُتَحَيِّ بِأَسْـوَأَ دَارًا	كَالثَّرِيَّا تَريدُ أن تَنقُضَا
اخْلَعْ النُّعْلَ واخْفِضِ الطَّرْفَ واخْشَعْ	لا تَحاولُ من آيَةِ الدَّهْرِ غَضَا
قَفْ بَنَلِكَ القُصُورِ في اليَمِّ غَرَقِي	مَسَكًا بَعْضُها من الدُّعْرِ بَعْضَا
كَعِذارِي أَخْفَيْنَ في المَاءِ بَضَا	سَابِحَاتٍ بِهِ وَأَبْدَيْنَ بَضَا

مُشْرِفَاتٍ عَلَى الزَّوَالِ وَكَانَتْ
شَابَ مِنْ حَوْلِهَا الزَّمَانُ وَشَابَتْ
رَبَّ نَقِشٍ كَأَنَّمَا نَفَضَ الصَّامَا
وَدَهَانٍ كَلَامِيعِ الزَّيْتِ مَرَّتْ
وَحُطَّوْطٍ كَأَنَّهَا هُذْبُ رِيَمٍ
وَضَحَايَا تَكَادُ تَمُشِي وَتَرَعَى
وَمَحَارِيبَ كَالْبُرُوجِ بَنَتْهَا
شِيدَتْ بَعْضَهَا الْفَرَاعِينَ زُلْفَى
وَيَوَاقِيَتٍ أَبَدَلَتْ بَفَتَاتِ الْ
حِظِّهَا الْيَوْمَ هَدَّةً، وَقَدِيمًا
سَقَّتِ الْعَالَمِينَ بِالسَّعْدِ وَالنَّحْصِ
صَنَعَةٌ تَدْهَشُ الْعُقُولَ وَفَنٌّ
يَا قُصُورًا نَظَرْتُهَا وَهِيَ تَقْضِي
وَأَنَا الْمُحْتَفِي بِتَارِيخِ مِصْرٍ
رُبَّ سِرٍّ بِجَانِبِكَ مُزَالٍ
قُلْ لَهَا فِي الدُّعَاءِ لَوْ كَانَ يَجْدِي
حَارَ فَيْكِ الْمُهَنْدِسُونَ عَقُولًا
أَيْنَ مَلِكٌ جِيَالَهَا وَفَرِيدٌ
أَيْنَ فَرَعَوْنَ فِي الْمَالِكِ تَتَرَى
سَاقَ لِلْفَتْحِ فِي الْمَالِكِ عَرْضًا
أَيْنَ إِيْزِيْسُ تَحْتَهَا النِّيلُ يَجْرِي
أَسْدَلُ الطَّرَفِ كَاهِنٌ وَمَلِكٌ

مُشْرِفَاتٍ عَلَى الْكَوَاكِبِ نَهَضَا
وَشَبَابُ الْفَنُونِ مَا زَالَ غَضًّا
نِعْ مِنْهُ الْيَدَيْنِ بِالْأَمْسِ نَفَضَا
أَعَصُرُ بِالسَّرَاجِ وَالزَّيْتُ وَضَا
حَسَنَتْ صَنَعَةٌ وَطَوَلًا وَعَرْضًا
لَوْ أَصَابَتْ مِنْ قُدْرَةِ اللَّهِ نَبْضَا
عَزَمَاتٍ مِنْ عَزْمَةِ الْجَنِّ أَمْضَى
وَبَنَى الْبَعْضُ أَجْنَبُ يَتَرَضَى
مَسْكٍ ثُرْبًا وَبِالْيَوَاقِيَتِ قَضَا
صُرِفَتْ فِي الْحُطُوطِ رَفْعًا وَخَفَضًا
سِ إِلَى أَنْ تَعَاطَتْ النَّحْسَ مَحْضَا
كَانَ إِتْقَانُهُ عَلَى الْقُومِ فَرَضَا
فَسَكَبْتُ الدُّمُوعَ وَالْحَقُّ يُقْضَى
مَنْ يَصُنُّ مَجْدَ قَوْمِهِ صَانَ عَرْضًا
كَانَ حَتَّى عَلَى الْفَرَاعِينَ غُمْضًا
يَا سَمَاءَ الْجَلَالِ لَا صِرَتْ أَرْضًا
وَتَوَلَّتْ عِزَائِمُ الْعِلْمِ مَرْضَى
مَنْ نَظَامِ النِّعَمِ أَصْبَحَ فُضًّا
يُرْكُضُ الْمَالِكِينَ كَالْخَلِيلِ رَكْضًا
وَجَلَا لِلْفَخَّارِ فِي السَّلْمِ عَرْضًا
حَكَمَتْ فِيهِ شَاطِئِينَ وَعَرْضًا
فِي ثَرَاهَا وَأَرْسَلَ الرَّأْسَ خَفَضًا

يُعْرَضُ المالكون أسرى عليها
 ما لها أصبحت بغير مجير
 هي في الأسر بين صخر وبحر
 أين هوروس بين سيف ونطح
 ليت شعري قضى شهيد غرام
 ربّ ضرب من سوط فرعون مَض
 قتلوه فهل لذاك حديث
 في قيود الهوان عانين جَرَضِي
 تشكي من نوائب الدهر عَضَا
 ملكة في السجون بين حَضَوَضِي
 أم هذا في شرعهم كان يُقَضِي
 أم رماه الوُشاةُ حَقْدًا وبُغَضَا
 دون سيف من اللّواحِظِ يُنَضِي
 أين راوي الحديث ثَرًا وقَرَضَا

* * *

يا إمام الشعوب بالأمس واليَوْمِ
 مصرُ بالتّازلين من ساحِ مَعْنِ
 كُنْ ظهيرًا لأهلها ونصيرًا
 قلّ لقوم على الولاياتِ أيقا
 شيمّةُ النيلِ أن يفي وعجيبُ
 حاشه الماءُ فهو صيدٌ كريمُ
 شيدَ والمالُ والعلومُ قليلُ
 مِ ستُعطَى من الثّناء فترَضِي
 وحَمَى الجود حاتمُ الجودِ أفضَى
 وابذلِ النّصحَ بعد ذلك محضًا
 ظُ إذا ذاقَ البريةُ غُمَضَا
 أخرجوه فضيَّعَ العهدَ نقضًا
 ليت بالنيلِ يومَ يسقطُ غِيَضَا
 أنقذوه بالمالِ والعلمِ نقضًا

هـ- من بحر السريع :

١ - قصيدة «عودة» للحسانى حسن عبد الله :

وقعُ خطي تمهلي يا خطي
 زهدتُ في النَّاسِ وهذا أنا
 وجربِّي أن تقفي عندي
 تُزهدني الوحشةُ في زهدي

كَأَنَّسِي فِي لَهْفَتِي عَاشِقٌ	يَرْقُبُ خِلَا صَادِقِ الْوَعْدِ
عَفْتُ سَلَامًا هَامِدًا فِي دَمِي	عَفْتُ سَكُونِ النَّارِ فِي الزَّنْدِ
سَمْتَنِي مَعْتَزلاً طَيِّبًا	أَقْبَحُهَا مِنْ طَيِّبَةِ تُسْرِدِي
فَإِنَّ خَيْرًا مُطَبَّقًا نَغْرَهُ	شَرٌّ مِنَ الشَّرِّ الَّذِي يُبْدِي
فَاطْرُقْ عَلَيَّ الْبَابَ يَا عَابِرًا	بِالْبَابِ إِنِّي هَاهُنَا وَحْدِي
قَدْ شَاهَتِ الْجُدْرَانُ فِي نَاطِرِي	كَشَوَهَةِ الْإِغَالِ فِي الصَّدِّ
الصَّمْتُ مِنْ حَوْلِي وَفِي بَاطِنِي	صَمْتُ دَفِينٍ قَرَّ فِي لَحْدِ
حَنَنْتُ لِلْأَفْقِ فَسِيحِ الْمَدَى	أَيَّتُهَا الْأَحْجَارُ فَارْتَدِّي
وَاطْرُقْ عَلَيَّ الْبَابَ يَا صَاحِبِي	إِنِّي مَلَاقِيكَ أَخَا وَدِّ
أَوْ لَا، فَإِنِّي هَاجِرٌ مَحْسِي	وَلَوْ إِلَى النُّكْرَانِ وَالْكَيْدِ

٢ - من قصيدة «الله والشاعر» لعلي محمود طه :

لَا تَفْزَعِي يَا أَرْضُ لَا تَفَرِّقِي	مَنْ شَبَّحَ تَحْتَ الدُّجَى عَابِرِ
حَنَانِكَ الْآنَ فَلَا تُنْكِرِي	سَبِيلَهُ فِي لَيْلِكَ الْعَابِسِ
وَلَا تُضَلِّلِيهِ وَلَا تَنْفِرِي	مَنْ ذَلِكَ الْمُسْتَصْرِخُ الْبَائِسِ

* * *

مَدِّي لَعَيْنِيهِ الرَّحَابَ الْفَسَاخَ	وَرَقْرَقِي الْأَضْوَاءَ فِي جَفْنِهِ
وَأَمْسِكِي يَا أَرْضُ عَصْفَ الرِّيَّاحِ	وَالرَّاعِدَ الْمُنْصَبَّ فِي أَذْنِهِ

* * *

أَتَسْمَعِينَ الْآنَ فِي صَوْتِهِ	تَهْدُجُ الْأَنْثَاتِ مِنْ قَلْبِهِ؟
وَتَقْرَأِينَ الْآنَ فِي صَمْتِهِ	تَمُرُّدَ الرُّوحِ عَلَى رَبِّهِ؟

* * *

فِي وَقْفَةِ الذَّاهِلِ أَلْقَى عَصَاهُ	مُؤَلِّيَ الْجَبْهَةِ شَطَرَ الْفَضَاءِ
---	---

كَأَنَّمَا يَرْقَى الدَّجَى نَاطِرَاهُ لَيْسَتْ شَفَا مَا وَرَاءَ السَّيَاءِ

* * *

يَسْقُطُ ضَوْءُ الْبَرْقِ فِي لَمَحِهِ عَلَى جَبِينِ بَارِدٍ شَاحِبِ
وَيَسْتَثِيرُ الْبَرْدُ فِي لَفْجِهِ نَارًا تَلْظَى مِنْ فَمٍ نَاضِبِ

* * *

أَنْتِ لَهُ يَا أَرْضُ أُمُّ رِءُومٍ فَأُشْهِدِي الْكَوْنَ عَلَى شِقْوَتِهِ
وَرَدَّدِي شَكْوَاهُ بَيْنَ النُّجُومِ فَهُوَ ابْنُكَ الْإِنْسَانُ فِي حَيْرَتِهِ

* * *

مَا هُوَ إِلَّا صَوْتُكَ الْمُرْسَلُ وَرُوحُكَ الْمُسْتَعِيدُ الْمَرِهُقُ
قَدْ آدَهُ الدَّهْرُ بِمَا يَحْمِلُ فَجَاءَ عَنْ أَلَمِهِ يَنْطِقُ

* * *

طَغَى الْأَسَى الدَّأَوِي عَلَى صَوْتِهِ يَاللَّصْدَى مِنْ قَلْبِهِ النَّاطِقِ
مَضَى يَبْتُ الدَّهْرِ فِي خَفَقِهِ شَكَايَةَ الْخَلْقِ إِلَى الْخَالِقِ

* * *

لَا تَعُدَّنِي يَا رَبُّ فِي مَحْتَتِي مَا أَنَا إِلَّا آدَمِيٌّ شَقِيٌّ
طَرَدْتَنِي بِالْأَمْسِ مِنْ جَنَّتِي فَاغْفِرْ لِهَذَا الْغَاضِبِ الْمُحْنَقِ

* * *

حَنَانُكَ اللَّهُمَّ لَا تَغْضَبِ أَنْتَ الْجَمِيلُ الصَّفِيحُ جَمُّ الْحَنَانِ
مَا كُنْتُ فِي شَكْوَايَ بِالْمُذْنِبِ وَمَنْكَ يَا رَبُّ أَخَذْتُ الْأَمَانَ

* * *

مَا أَنَا بِالزَّارِي وَلَا الْحَاقِدِ لَكِنِّي الشَّاكِي شَقَاءَ الْبَشَرِ
أَفْنَيْتُ عَمْرِي فِي الْأَسَى الْخَالِدِ فَجِئْتُ أَسْتَوْحِيكَ لَطْفَ الْقَدَرِ

* * *

تَمَرَدْتُ رُوحِي عَلَى هَيْكَلِي وَهَيْكُلُ الْجِسْمِ كَمَا تَعَلَّمُ
ذَاكَ الضَّعِيفُ الرَّأْيَ لَمْ يَفْعَلِ إِلَّا بِمَا يُوَحِّي إِلَيْهِ الدَّمُّ

يَعْرِقُ حَدَّ السَّيْفِ مِنْ لَحْمِهِ وَيَحْطُمُ الصَّفْوَانُ بِنِائِنَهُ
وَيَنْخَرُ الْجُرْثُومُ فِي عَظْمِهِ وَمِنْهُ يُنْمِي الْقَبْرِ دِيدَانَهُ

مَا هُوَ إِلَّا كَوْمَةٌ مِنْ هَبَاءٍ تَحْقُقُهُ اللَّمَسَةُ مِنْ غَضَبِكَ
فَكَيْفَ يَثْنِي الرُّوحَ عَمَّا تَشَاءُ وَكَيْفَ يَقْوَى وَهْيَ مِنْ قُدْرَتِكَ

رُوحُكَ فِي رُوحِي تَبْتُ الْحَيَاةَ نَزَلْتُ دُنْيَايَ عَلَى فَجْرِهَا
فَإِنْ جَفَاها ذَاتَ يَوْمٍ سَنَاهُ لَأَذْتُ بَلِيلَ الْمَوْتِ فِي قَبْرِهَا

وَمَثَلًا قَدَّرْتَ صَوْرَتَهَا فَرُوحُكَ الصَّوْتُ وَرُوحِي الصَّدَى
طَبِيعَةً فِي الْخُلُقِ رَكَّبْتُهَا وَمَا أَرَى لِي فِي بَنَاهَا يَدًا

و- من بحر المنسرح :

١ - قصيدة «حلم ليلة» لعلّي محمود طه :

إِذَا ارْتَقَى الْبَدْرُ صَفْحَةَ النَّهْرِ
وَضَمَّنَا فِيهِ زَوْرُقٌ يَجْرِي
وَدَاعَبَتْ نَسَمَةً مِنَ الْعَطْرِ
عَلَى حَيَاكِ خُصْلَةَ الشَّعْرِ
حَسَوْثًا قَبْلَةً مِنَ الْجَمْرِ
جَنَّ جُنُونِي لَهَا وَمَا أُدْرِي

أَيَّ مَعَانِي الْفُنُونِ وَالسَّحَرِ
 تَغْرُكُ أَوْحَى بِهَا إِلَى تَغْرِي
 حُلْمُ مَسَاءٍ أَتَا حَهُ دَهْرِي
 غَرَّدَ فِيهِ الْحَبِيسُ فِي صَدْرِي
 فَتَوَلَّيْنِي فَلَيْسَ فِي الْعُمُرِ
 سِوَى لَيَالِي الْغَرَامِ وَالشَّعْرِ
 إِنِّي رَأَيْتُ النَّذِيرَ فِي الْإِثْرِ
 تَطْلُقُ كَفَّاهُ طَائِرَ الْفَجْرِ
 فَقَرَّبِي الْكَأْسَ وَاسْكُبِي خَمْرِي

٢ - قصيدة «تموز» لأحمد عبد المعطي حجازي :

وكيف ينسى الهوى مَعَانِيهِ	لم ينسَ تموز مغْنِيهِ
وَمُنْتَهَاهُ وَلَا تَنَاهِيهِ	وكيفَ ينسى وفيه مولدهُ
وراءَ ما لم يزل يُناديه	وفيه أشواقه ورحلتهُ
تموز . . تموزُ كلِّ ما فيه	وراءَ عامٍ جميعُ أشهُره
من موطنٍ في الجنوبِ أفديه	هذا الطريقُ الطَّويلُ أبدؤه
ولا خُضْرَارِ المَدَى رَوَايِهِ	يظلُّ للماءِ خَلِصًا أبدًا
حَقُولُهُ لَيْلُهُ أَهَالِيهِ	عرفتُ أن أعشَقَ الحَيَاةَ بِهِ
عُيُونُهُ حَارِسًا أَوَاخِيهِ	وَتَمَّ بَنْتُ أَظْلُ أَجْعَلُ مِنْ
فالحُبُّ في كُلِّ مَا أَلَا قِيهِ	أَنْتِ لَوَيْتُ الزَّمَامَ أَذْكُرُهَا
سَحَابَةٌ فِي السَّمَاءِ تُلَاغِيهِ	هَيَّا وَكَانَ الشِّتَاءُ فِي وَطَنِي
وفجأةً تَحْتَفِي وَتُقْصِيهِ	تُدْنِيهِ حَتَّى يَكَادَ يَشْرِبُهَا
لِلْفَيْضَانِ الَّذِي سَيَرُوهُ	كَأَنَّهَا هَاتِفٌ يَشْوِقُهُ

وَحِينَ يَأْتِي الرَّبِيعُ ، أَيُّ هَوًى
 أَيُّ دَمٍ أَخْضَرَ وَأَيُّ نَدَى
 أَيُّ نَبِيذٍ كَأَنَّهُ نَسَمٌ
 السُّكَّرُ وَالصَّحْوُ فِي يَدَيْهِ فَلَا
 أَيُّ حَكَايَا الرَّبِيعِ أَشْرَحُهَا
 وَكَيْفَ يَخْفَى وَإِنَّ أَصْبَعَهُ
 وَهَلْ يَطِيقُ الشَّدَى زَجَاجَتَنَا
 وَالْحَبُّ مَهْمَا أَسْرَّ صَاحِبُهُ
 مِنْ أَيْمَاءِ خُضْرَةٍ بَدَأَتْ أَرَى
 عَيْنَاكَ أَمْ حَقَلْنَا يُخَايِلُنِي
 عَيْنَاكَ أَمْ حَقَلْنَا أَكَادُ أَرَى
 أَحْسُ بِالْخُصْبِ هَهُنَا وَهَهُنَا
 عَيْنَاكَ يَا فِتْنَتِي أَرَى بَيْنَهُمَا
 إِنِّي بَدَأْتُ الطَّرِيقَ خَضِرَتُهُ
 وَسَوْفَ أَنِيهِ ، سَرْتُ فِي رَغْدٍ
 أَنَا الَّذِي أَمْنُهُ تَغَرُّبُهُ
 أَصَاحِبُ الشَّمْسِ نَحْوَ مَغْرِبِهَا
 إِلَى زَمَانٍ يَكَادُ يَسْأَلُنَا
 قَدْ وَافَقْتُ طَبْعَنَا طَبِيعَتُهُ
 تَمُوزُ يَا مَوْسَمَ انْتِفَاضَتِنَا
 نَصِيرُ فِي رُكْبِهِ جَبَابِرَةٌ
 تَمُوزُ فِي صَدْرِ كُلِّ مُنْطَلِقِي
 فِي فَجْرِ عَشْرِينِهِ وَثَالِثِهِ

يَلْمُسُ أَعْمَاقَنَا بِأَيْدِيهِ
 صَافِيهِ فِي الْوَرْدِ صَارَ قَانِيهِ
 فِي الْبَحْرِ مَزْرُوعَةٌ دَوَالِيهِ
 مَفَرٌّ لِلنَّاسِ مِنْ تَسَاقِيهِ
 وَمَا الَّذِي يَا رَبِيعُ أَخْفِيهِ
 لَتَلْمُسُ الْمُخْتَفِي فُتْبِيدِهِ
 أَمْ يَشْتَكِي لِلصَّبَا فُتْفُشِيهِ
 مَصِيرُهُ شَاعِرٌ يَغْنِيهِ
 هَذَا الطَّرِيقُ الَّذِي أَغَادِيهِ
 فَيَرُوزُهُ وَالنَّدَى لَأَلِيهِ
 مَا يَزْدَهِي فِيهَا ازْدَهَى فِيهِ
 وَالرَّمْشُ طِيرٌ لَهُ خَوَافِيهِ
 مَخَاطِرَ الْعُمَى حِينَ أَنْوِيهِ
 يَا لَيْتَ شِعْرِي فَكَيْفَ أَنِيهِ
 مِنْ ظَلَمِهِ أَمْ ضَلَلْتُ فِي تِيهِ
 وَقَرُّهُ لِلرَّضَى تَقَاصِيهِ
 وَأَتْرَكَ الْيَوْمَ نَحْوَ تَالِيهِ
 عَنِ الَّذِي نَشْتَهِي لِيُعْطِيهِ
 كَأَنَّ مَا نَبْتَغِيهِ يَبْغِيهِ
 نَشْرَبُ مِنْ شَمْسِيهِ وَنَسْقِيهِ
 مَا الطَّوْدُ؟ مَا الْبَحْرُ؟ مَا جَوَارِيهِ
 مَنَا فَوَادُ دَعَاهُ دَاعِيهِ
 قُمْنَا إِلَى خَيْلِنَا نُزَجِّيهِ

تَشَمَّمِ الخَيْلُ عَزَمْنَا وَبَكَى
 حَتَّى أَرَى بِلَدَةً صَنَعَتْ لَهَا
 سَمَتْ لَتَلْقَى دَمَشَقَ فِي كَنْفِ
 دَمَشَقُ يَا نَشْوَةَ الْبُطُولَةِ يَا
 يَا وَرْدَةَ عَطْرُهَا لِصَاحِبِهَا
 يَا أختَ تَمُوزَ يَا حَبِيبَتَهُ
 تَمُوزَ فِي الْعَيْنِ لَا نُضِيعُهُ
 نَصِيحُ فِي بَدْءِ كُلِّ مِلْحَمَةٍ

حَمَاسَةً وَاسْتَفَاقَ غَافِيَهُ
 عَمَرِي قَصِيدًا سَمَتْ مَعَانِيَهُ
 مِنْ حِضْنِ قُسيونَ جَلَّ بَانِيَهُ
 مَعْنَى أَعَانِي وَلَا أَحَاكِيَهُ
 وَشَوْكُهَا لِلدَّخِيلِ يُدْمِيهِ
 يَا مِلْتَقَى نَيْلِهِ وَعَاصِيَهُ
 نَغْدُوهُ مِنْ عُمَرِنَا وَنُؤْوِيَهُ
 لَمْ يَنْسَ تَمُوزَةَ مُغْنِيَهُ

ز- من بحر المديد:

١ - قصيدة عمر بن أبي ربيعة:

أَيُّهَا الْقَائِلُ غَيْرَ الصَّوَابِ
 وَاجْتَنِبْنِي وَاعْلَمْ أَنَّ سَوْفَ تُعْصَى
 إِنْ تَقُلْ نَصَحًا فَعَنْ ظَهْرٍ غَشَّ
 لَيْسَ بِي عَيٌّ بِمَا قُلْتَ إِنِّي
 إِنَّمَا قَرَّةُ عَيْنِي هَوَاهَا
 لَا تَكْمَنِي فِي الرَّبَابِ وَأَمْسَتْ
 هِيَ وَاللَّهُ الَّذِي هُوَ رُبِّي
 أَكْرَمُ الْأَحْيَاءِ طُرًّا عَلَيْنَا
 لَقَيْتُنَا فِي الطَّوْفِ وَصَدَّتْ
 عَاتِبَتْنِي سَاعَةً وَهِيَ تَبْكِي
 وَكَفَانِي مِذْرَهًا خُصُومِ

أَمْسَكَ النَّصْحَ وَأَقْلِلْ عِتَابِي
 وَخَيْرٌ لَكَ بَعْضُ اجْتِنَابِي
 دَائِمِ الْعَمْرِ بَعِيدِ الدَّهَابِ
 عَالِمُ أَفْقَهُ رَجَعَ الْجَوَابِ
 فَدَعِ اللَّوْمَ وَكُلْنِي لِمَا بِي
 عَدَلْتُ لِلنَّفْسِ بَرْدَ الشَّرَابِ
 صَادِقًا أَحْلِفُ غَيْرَ الْكِذَابِ
 عِنْدَ قَرِيبٍ مِنْهُمْ وَاعْتَزِلْ
 إِذْ رَأَتْ هَجْرِي لَهَا وَاجْتِنَابِي
 ثُمَّ عَزَّتْ خَلَّتِي فِي الْخِطَابِ
 لِسَوَاهَا عِنْدَ حَدِّ تَبَايِي

٢ - قصيدة عمر بن أبي ربيعة :

شاقَّ قلبي منزلٌ دَثَرَ
شَمَّالاً تَلْذِرِي إِذَا لَبِثَ
لَلَّتِي قَالَتْ لَجَارَتِهَا
فِيَمِ أَمْسَى لَا يَكْلُمُنَا
أَبِيهِ عُتْبَى فَأَعْتَبَهُ؟
أَمْ لِقَوْلٍ قَالَهُ كَاشِحٌ
لَوْ عَلِمْنَا مَا يُسِرُّ بِهِ
وَأَرَى شَوْقِي سَيَقْتُلُنِي
إِنَّ نَوْمِي مَا يُلَاثِمُنِي
فَأَجَابَتْ فِي مُلَاطَفَةٍ
إِنِّي إِنْ لَمْ أَمُتْ عَجَلًا
فَإِذَا مَا رَاحَ فَاسْتَلَمِي
وَأَشْفِي الْبُرْدَ عَنْكَ لَهْ
فَأَرْتَنِي مُسْفِرًا حَسَنًا
وَشَتِيتِ النَّبْتَ مُتَسَقًّا
لِشَقَائِي قَادَنِي بَصْرِي
ثُمَّ قَالَتْ لَلَّتِي مَعَهَا
خَالِسِيهِ أَخْتُ فِي خَفَرٍ
إِنَّهُ يَا أَخْتُ يَضْرِمُنَا
قَلْتُ قَدْ أُعْطِيتِ مَنْزِلَةً
ثُمَّ فَأَنْبِلِي عَاشِقًا دَنَفًا

حَالَفَ الْأُرُوحَ وَالْمَطَرَا
عَاصِفًا أَذْيَالَهَا الشَّجَرَا
وَيَحَ قَلْبِي مَا دَهَى عُمَرَا
وَإِذَا نَاطَقْتُهُ بَسْرَا
أَمْ بِهِ صَبْرٌ فَقَدْ هَجَرَا
كَاذِبٌ يَا لَيْتَهُ قُرَا
مَا طَعِمْنَا الْبَارِدَ الْخَصِرَا
وَحَبِيبُ النَّفْسِ إِنْ هَجَرَا
أَجَلُهُ يَا أَخْتُ إِنْ ذُكِرَا
أَسْرَعَتْ فِيهِ لَهَا الْحَوَرَا
أُرْتَجِي إِنْ رَاحَ أَوْ بَكَرَا
إِنْ دَنَا فِي طَوْفِهِ الْحَجَرَا
كِي تَشْوِقِيهِ إِذَا نَظَرَا
خَلْتُهُ إِذْ أَسْفَرْتُ قَمَرَا
طَيِّبًا أَنْيَابَهُ خَصِرَا
وَلَحِينٍ وَافِقَ الْقَدَرَا
لَا تُدِيمِي نَحْوَهُ النَّظَرَا
فَوَعِيتُ الْقَوْلَ إِذْ وَقَرَا
إِنْ قَضَى مِنْ حَاجَةٍ وَطَرَا
مَا أَرَى عِنْدِي لَهَا خَطَرَا
ثُمَّ أَحْزَى اللَّهُ مَنْ كَفَرَا

جـ - من بحر المجتث :

قصيدة «مات يومًا» لمحمد أحمد العزب :

أبـي وأمـي تُـرَابـا	فـي قـريـتي حـيـثُ يـغـفـو
عـلـى تُـرَاهـا سـحَابـا	وحيـثُ يـنـهـلُ حـبـي
عـلـى الدُّرُوبِ قَبَابـا	فـرَشْتُ أَهـدَابَ عـيـني
دَجَى وَطِينًا وَغَابـا	أجـتـاحـها مـلءَ شـوقـي
عـلـى يـدِي أُسْرَابـا	وذكـريـاتٍ تـلـوَّتْ
يـدقُّ بـابًا فـبـابـا	وَأَلْفُ أَمْسٍ غـرـيبٍ
ورغـشـةً وأغـترَابـا	لـيـحـضـدَ اللـيـلَ شـكـوـى

* * *

ـلـوَجُ كَلِّ الفُصُولِ	فـي قـريـتي حـيـثُ تـبـكي الثُّـ
تـمـوتُ قـبـلَ الوـصـولِ	وحيـثُ تـحـيا جـمـوعُ
ـيـاعِ كَلِّ الطُّلُولِ	وحيـثُ تـروـي حـكـايا الضُّـ
عـلـى حـيـاءٍ كـسـولِ	رَأَيْتُهُ كـانَ يـمـشي
جـنـائـزِيٍّ مَلـولِ	عـيـنـاهُ عـمـقُ مـسـاءٍ
إـلى سـحـابٍ هـطـولِ	يـنـداحُ شـوقًا حـزـينًا
يـرتـاحُ عـبـرَ الحـقـولِ	فـالـجـدُّ مـنـذُ زـمـانٍ

* * *

مِنَ الظَّلَالِ النَّحِيلَةِ	الدَّرْبُ عـريـان حـتى
عـلـى الشَّفَاهِ الجـمـيلَةِ	مـن وشـوشـاتِ الأـغـانـي
فَرَّاشَةٍ فِي الخَمِيلَةِ	مـن كَلِّ طـفـلٍ يُنـاغـي
مَنْ يُعْطِنِي مَنَدِيلَةَ	فـالـعـامُ عـامُ بُكـاءٍ
مِنَ الحَيَاةِ القَتِيلَةِ	وأطـرقَ الشَّيْخُ ظِلًّا
وَنَصَفَ رُؤْيَا ثَقِيلَةِ	ومـالَ نـصـفَ جـدارٍ

وقال: هذا زمانُ الـ

سوداع، حيُّوا أفولهُ

ويومها قال شيئاً
عن قصّة الخلق بدءاً
وكان يحملُ رِغمَ الظُّـ
سألتُهُ: ما تُعاني
الماءُ ينصبُّ سيلاً
والأرضُ تبكي صداها
جلّ الذي يتولى التّـ

وقلْتُ شيئاً كثيراً
وملّقتُ ومصيّراً
سلام عقلاً كبيراً
أجاب: كَوْنُنا ضريراً
في البحر سيلاً غزيراً
حرّاً قفاً وهجيراً
سجّويع والتّبذيراً

وملءَ عينيه غمامتُ
سبعونَ عامّاً تراءتُ
لو كان سرّاً عقيماً
لو كان غنوةً راعٍ
لو كان ريشَ جناحٍ
لو كان طيناً لهزّ الـ
لكنّهُ آدميٌّ

سحابه من دمّوعٍ
لَهُ وراءَ الرُّبوعِ
لعاش زهو الفُروعِ
لنّام بين الضُّلوعِ
لطار وسع النُّزوعِ
لحياة خلفَ الجذوعِ
يقتاتُ حزنَ الرُّجوعِ

ويومها - وافترقنا -
ومرّ عامٌ وجاشتُ
ظميتُ للنّاسِ كَوماً
للأمسياتِ الحزاني
لكلِّ حيٍّ يروُدُ الـ
ورحْتُ أسألُ قَوماً
فتمتموا: «ماتَ يوماً»

أحسستُ جُرحاً مُدَمّي
نفسٍ عتاباً ولوماً
هناك يزحمُ كَوماً
تنهارُ كدحاً وصوماً
سوجودُ أبكَمَ أعمى
عنه أناشدُ قَوماً
فقلْتُ: ما عاشَ يوماً

ملحق ٣

تدريبات على الأبحر ذات الوحدة المفردة

١ - هذه الأبيات من بحر «الوافر» اختر ذلك بتقطيع كل بيت منها:

شباب النيل إنَّ لكم لصوتًا	ملبي حين يسرف مستجابا
فهمزوا العرش بالدعوات حتى	يخفف عن كنائه العذابا
أمن حرب البسوس إلى غلاء	يكاد يعيدها سبعا صعبا
له في القوم يوسف يتيها	ويحسن حسبة ويرى صوابا
عبادك رب قد جاعوا بمصر	أنى سقت فيهم أم سرايبا
حنانك واهد للحسنى تجارا	بها ملكوا المرافق والرقابا
ورقق للفقير بها قلوبا	محجرة وأكبادا صلابا
أمن أكل اليتيم له عقاب	ومن أكل الفقير له عقابا
أصيب من التجار بكل ضار	أشد من الزمان عليه نابا
يكاد إذا غذاه أو كساه	ينازعه الحشاشة والإهابا
وتسمع رحمة في كل نناد	ولست تجس للبر انتدابا
أكل في كتاب الله إلا	زكاة المال ليست فيه بابا؟

٢ - هذه الأبيات كسابقتها من بحر «الوافر» دلل على ذلك بتقطيعها عروضيًا:

فرب صغير قوم علموه	سما وحمى المسومة العربا
وكان لقومه نفعًا وفخرا	ولو تركوه كان أذى وعابا
فعلم ما استطعت لعل جيلا	سيأتي يحدث العجب العجابا
ولا ترهق شاب الحى بأسا	فإن اليأس يخترم الشبابا

٣ - هذه الأبيات من مجزوء «الرمل» قطع كل بيت منها وزنه عروضياً :

أين أنتم من جددود خلدوا هذا الترابا
قلندوه الأثر المعجز والفن العجابا
وكسوه أبد الدهر من الفخر ثيابا
أتقنوا الصنعة حتى أخذوا الخلد اغتصابا
إن للمتقن عند الله والناس ثوابا
أتقنوا يحببكم الله ويرفعكم جنابا
أرضيتم أن تـرى مصر من الفن الخرابا
بعد ما كانت سماء للصناعات وغابا

٤ - هذه الأبيات من مجزوء «الكامل» المرفل ، اختبر ذلك في كل بيت منها :

خذ بالكتاب وبالحديث وسيرة السلف الثقات
وارجع إلى سنن الخليفة واتبع نظم الحياة
هذا رسول الله لم ينقص حقوق المؤمنات
العلم كان شريعة لنسائه المتفهمات
رضن التجارة والسياسة والشئون الأخريات
ولقد علت بيناته لجج العلوم الزاخرات
كانت سكينه تملأ الدنيا وتهزأ بالرواة
روت الحديث ونشرت أي الكتاب البينات
وحضارة الإسلام تنطق عن مكان المسلمات

٥ - حاول أن تعرف بحر هذه الأبيات ، وقطع كلا منها :

يا فتية النيل السعيد خذوا المدى واستأنفوا نفس الجهاد مديدا
وتنكبوا العدوان واجتنبوا الأذى وقفوا بمصر الموقف المحمودا
الأرض أليق منزلا بجماعة ييغون أسباب السماء قعودا

أنتم غدا أهل الأمور، وإنما
فابنوا على أسس الزمان وروحه
الهدم أجل من بناية مصلح
وجه الكنانة ليس يغضب ربكم
ولوا إليه في الدروس وجوهكم
إن الذي قسم البلاد حباكم
قد كان - والدنيا لحدود كلها -

كنا عليكم في الأمور وفودا
ركن الحضارة باذخا وشديدا
يبني على الأسس العتاق جديدا
أن تجعلوه كوجهه معبودا
وإذا فرغتم واعبدوه هجودا
بلدا كأوطان النجوم مجيدا
للعبقريّة والفنون مهودا

٦ - قال شوقي في قصيدة «انتحار الطلبة» هذه الأبيات، حاول أن تعرف بحرّها وتدرّب على تقطيعها:

لامه الناس وما أظلمهم
ولقد أبلاك عذرا حسنا
قال ناس: صرعة من قدر
ويقول الطب: بل من جنّة
ويقولون: جفاء راعه
وامتحان صعيبته وطأة
لا أرى إلا نظاما فاسدا
من ضحاياها وما أكثرها
ما رأى في العيش شيئا سره
نزل العيش فلم ينزل سوى
ونهار ليس فيه غبطة
ودروس لم يذلل قطفها
ولقد تنهكه نهك الضني
ويلقي نصبها ما انطوى

وقليل من تغاضى أو عذر
مرتدي الأكفان ملقى في الحفر
وقديم ظلم الناس القدر
ورأيت العقل في الناس ندر
من أب أغلظ قلبا من حجر
شدها في العلم أستاذ نكر
فكك العلم وأودى بالأسر
ذلك الكاره في غصّ العمر
وأخف العيش ما ساء وسر
شعبة الهم ويبداء الفكر
وليال ليس فيهن سمر
عالم إن نطق الدرس سحر
ضرة منظرها سقم وضر
في بني العلات من ضغن وشر

إخوة ما جمعهم رحم	بعضهم يمشون للبعض الخمر
لم يرفرف ملك الحب على	أبويهم أو يبارك في الثمر
خلق الله من الحب السورى	وبنى الملك عليه وعممر

٧- هذا النشيد من شعر شوقي، وهو من بحر المتدارك، تدرب على تقطيع أبياته :

اليوم نسود بوادينا	ونعيد محاسن ماضينا
ويشيد العز بأيدينا	وطن نفديه ويفدينا

* * *

وطن بالحق نؤيده	وبعين الله نشيده
ونحسنه ونزينه	بمآثرنا ومساعينا

* * *

سر التاريخ وعصره	وسرير الدهر ومنبره
وحنان الخلد وكوثره	وكفى الآباء رباحينا

* * *

نتخذ الشمس له تاجا	وضحاها عرشا وهاجا
وسماء السؤدد أبراجا	وكذلك كان أولينا

* * *

العصر يراكم والأمم	والكـرنك يلحظ والهرم
أبني الأوطان ألا همم	كبناء الأول بينينا

* * *

سعيًا أبدا سعيًا سعيًا	لأثيل المجد وللعليا
ولنجعل مصر هي الدنيا	ولنجعل مصر هي الدنيا

* * *

٨ - اكتب كل بيت من الآيات الآتية كتابة عروضية وقطعه وانسبه إلى بحره :

- (أ) لا يقولن امرؤ أصلي فما
(ب) ملك من الأخلاق كان بناؤه
(ج) أرى مصر، يلهو بحد السلاح
وراح بغير مجال العقول
وما القتل تحيا عليه البلاد
ولا الحكم أن تنقضي دولة
ولكن على الجيش تقوى البلاد
فأين النبوغ وأين العلوم؟
وأين من الخلق حظ البلاد
وأين من الربح قسط الرجال
وأين المعلم؟ ما خطبه؟
لقد عبث بالنياق الحداة
(د) وليس الخلد مرتبة تلقى
ولكن منتهى همم كبار
وسر العبقرية حين يسري
(هـ) زمان الفرد يا فرعون ولى
وأصبحت الرعاة بكل أرض
(و) وللاوطان في دم كل حر
(ز) وما في سطوة الأرباب عيب
(ح) فموتي في الوغى أربي لأني
(ط) تصفو الحياة لجاهل أو غافل
- أصله مسك وأصل الناس طين
من نحت أولكم ومن صوانه
ويلعب بالنار ولدانها
يجيل السياسة غلمانها
ولا هممة القول عمرانها
وتقبل أخرى وأعوانها
وبالعلم تشتد أركانها
وأين الفنون وإتقانها؟
إذا قتل الشيب شبانها؟
إذا كان في الخلق خسرانها؟
وأين المدارس؟ ما شأنها؟
ونام عن الإبل رعيانها
وتؤخذ من شفاه الجاهلينا
إذا ذهبت مصادرها بقينا
فيتظم الصنائع والفنوننا
ودالت دولة المتجبرينا
على حكم الرعية نازلينا
يبد سلفت ودين مستحق
ولا في ذلة العبدان عار
رأيت العيش في أرب النفوس
عما مضى فيها وما يتوقع

٩ - هل هذه الآيات من بحر الرجز أو الكامل أو الرمل ؟ دلل على ما تقول

بتقطيعها :

يا شباب الغد ، وابنائى الفدا	لكم ، أكرم وأعزز بالفداء
هل يمد الله لي العيش عسى	أن أراكم في الفريق السعداء
وأرى تاجكم فوق السها	وأرى عرشكم فوق ذكاء
من رآكم قال مصر استرجعت	عزها في عهد خوفو ومناء
أمة للخلد ما تبني ، إذا	ما بنى الناس جميعا للعفاء
تعصم الأجسام من عادي البلى	وتقي الآثار من عادي الفناء
إن أسأنا لكم أو لم نسئ	نحن هلكى فلكم طول البقاء
إنما مصر إليكم وبكم	وحقوق البر أولى بالقضاء
عصركم حـرر ومستقبلكم	في يمين الله خير الأمناء
لا تقولوا: حطنا الدهر فما	هو إلا من خيال الشعراء
هل علمتم أمة في جهلها	ظهرت في المجد حسناء الرواء
باطن الأمة من ظاهرها	إنما السائل من لئون الإناء
فخذوا العلم على أعلامه	واطلبوا الحكمة عند الحكماء
واقروا تاريخكم واحتفظوا	بفصيح جءاءكم من فصحاء
أنزل الله على ألسنهم	وحيه في أعصر الوحي الوضاء
واحكموا الدنيا بسلطان فما	خلقت نضرتها للضعفاء
واطلبوا المجد على الأرض فإن	هي ضاقت فاطلبوه في السماء

١٠ - هذه الآيات من بحر المتقارب . هل تستطيع أن تثبت ذلك ؟

لكل زمان مضى آية	وآية هذا الزمان الصحف
لسان البلاد ونبض العباد	وكهف الحقوق وحرب الجنف
تسير مسير الضحى في البلاد	إذا العلم مزق فيها السدف
وتشبي تعلم في أمة	كثيرة من لا يخبط الألف

١١ - من أي صور «الكامل» هذه الآيات؟ اثبت ما تقول بالتقطيع العروضي :

قم للمعلم وفه التبجيلا	كاد المعلم أن يكون رسولا
أعلمت أشرف أو أجل من الذي	يبنى وينشئ أنفسا وعقولا
سبحانك اللهم خير معلم	علمت بالقلم القرون الأولى
أخرجت هذا العقل من ظلماته	وهديته النور المبين سبيلا
وطبعته بين المعلم تارة	صدئ الحديد وتارة مصقولا
أرسلت بالتوراة موسى مرشدا	وابن البتول فعلم الإنجيلا
وفجرت ينبوع البيان محمدا	فسقى الحديث وناول التنزيلا

١٢ - الضميران «هو» و«هي» إذا سبقا بالواو أو الفاء جاز فيها إسكان الهاء ، اضبط الهاء في كل من «هو» و«هي» في الآيات الآتية بحسب ما يقتضيه الوزن مبينا بحر كل منها :

أ (مضى الدهر وهي وراء الدموع	قيام بملك الصحارى وقعود
ب) نظمت أسامي الرسل فهي صحيفة	في اللوح واسم محمد طغراء
ج) الذكر آية ربك الكبرى التي	فيها لباغي المعجزات غناء
نسخت به التوراة وهي مضيئة	وتخلف الإنجيل وهو ذكاء
د (بك يابن عبد الله قامت سمحة	بالحق من ملل الهدى غراء
بنيت على التوحيد وهي حقيقة	نادى بها سقراط والقدماء
هـ) يا من له عز الشفاعة وحده	وهو المنزه ما له شفعاء
و (ومن المروءة وهي حائط ديننا	أن نذكر الإصلاح والإحسانا
ز (فيا ويحكم هل أحسوا الحياة	لقد لعبوا وهي لم تلعب

١٣ - كيف تنطق الهمزة في الكلمات التي تحتها خط بحسب ما يقتضيه الوزن؟

أ) وإذا ملكت النفس قمت ببرها	ولو أن ما ملكت يدك الشاء
ب) فلو أن إنسانا تحير ملة	ما اختار إلا دينك الفقراء
ج) ولو أنني دعيت لكنت ديني	عليه أقابل الحتم المجايا

(د) كثرت علي دار السعادة زمرة
يتزوجون على نساء تحتهم
شاطرنهم نعم الصبا وسقينهم
والوالدات بنهم وبناتهم
الصابرات لضرة ومضرة
من مصر أهل مزارع ويسار
لا صاحبات بغي ولا بشار
دهرا بكأس للسرور عقار
الحائطات العرض بالأسوار
المحييات الليل بالأذكار

١٤ - ضمير الجمع المذكور تسكن ميمه أو تحرك بالإشباع ، حدد أحد الاستعمالين في
الآيات الآتية ، مع التقطيع والوزن وبيان البحر:

(أ) وعلى الشباب بكل أرض مصرع
خرجوا إلى الأوطان من أرواحهم
ب) وأرى بناء المجد يثلج مجدهم
ج) هم حلوا من الشرف المعلى
د) هم أدركوا عز النبوة وانتهت
هـ) والرسل دون العرش لم يؤذن لهم
و) أدري رسول الله أن نفوسهم
متفككون فما تضم نفوسهم
رقدوا وغرهم نعيم باطل
ز) وليس بعامر بنيان قوم
ح) إن الذين أست جراحك حريمهم
هتكوا بأيديهم ملأه فخرهم
ط) ربوا على الإنصاف فتيان الحمى
لهم ، وهلك تحت كل سماء
كرم يليق بهم ومحض سخاء
ما خلفوا من طالح وغشاء
ومن كرم العشيرة حيث شاءوا
فيها إليك العزة القعساء
حاشا لغيرك موعود ولقاء
ركبت هواها والقلوب هواء
ثقة ولا جمع القلوب صفاء
ونعيم قوم في القيود بلاء
إذا أخلاقهم أمت خرابا
قتلتك سلمهم بغير جراح
موشية بمواهب الفتاح
تجدوهم كهف الحقوق كهولا

١٥ - كيف احتاج الوزن إلى صرف الكلمات التي تحتها خط :

(١) إن الذي ملأ اللغات محاسنا جعل الجمال وسره في الضاد

- (٢) ممن حملن وهن عواقب
 (٣) خير الأبوة حازهم لك آدم
 (٤) أودى معاوية به
 (٥) رضي المهيمن والمسيح وأحمد
 (٦) أنت القيامة في ولاية يوسف
 (٧) واليوم يهتف بالصلب عصائب
 (٨) ياليت شعري في البروج حمائم
 نيرون لو أدركت عهد كرومر
 (٩) وقرى ضربن على المدائن هالة
 ومزارع للناظرين روائع
- حبك النطاق فشب غير مهبل
 دون الأنعام وأحرزت حواء
 وبعثته قبل النشور
 عن جيشك الفادي وعن أبطاله
 واليوم باسمك مرتين تقام
 هم لآله وروحه ظلام
 أم في البروج منية وهمام
 لعرفت كيف تنفذ الأحكام
 ومدائن حلين أجياد القرى
 لبس الفضاء بها طرازا أخضرا

١٦ - ياء المتكلم قد تسكن أو تحرك بالفتح فقط ، وقد يجوز أحد الوجهين في البيت الواحد ، اختبر كل حالة في الأبيات الآتية :

- (أ) لي في مدحك يا رسول الله عرائس
 (ب) ما جئت بابك مادحا بل داعيا
 أدعوك عن قومي الضعاف لأزمة
 (ج) سبقن مقبلات الترب عني
 فتشري الدمع في الدمن البوالي
 (د) ويا وطني لقيتك بعد يأس
 وكل مسافر سيؤوب يوما
 ولو أني دعيت لكنت ديني
 أدير إليك قبل البيت وجهي
 وقد سبقت ركائبي القوافي
- تيمن فيك وشاقهن جلاء
 ومن المديح تضرع ودعاء
 في مثلها يلقي عليك رجاء
 وأدين التحية والخطابا
 كنظمي في كواعبها الشبابا
 كأني قد لقيت بك الشبابا
 إذا رزق السلامة والإيابا
 عليه أقابل الحتم المجابا
 إذا فهت الشهادة والمتابا
 مقلدة أزمتهها، طرابا

١٧ - قطع كل بيت من الأبيات الآتية وانسبه إلى بحره :

- (أ) أبا الزهراء قد جاوزت قدري
(ب) ليس من يركب سرجا لنا
(ج) يا جارة الوادي طربت وعادني
مثلت في الذكرى هواك وفي الكرى
ولقد مررت على الرياض بربوة
(د) وليس اللآلى ملك البحور
(هـ) قطعت مكارمهم صوارمهم
لا يشهرون على مخالفهم
(و) فخر الفتى بالنفس والأفعال
- ١٨ - يقول المتنبي :

- ولقد رأيت الحادثات فلا أرى
والهم يخترم الجسيم نحافة
ذو العقل يشقى في النعيم بعقله
والناس قد نبذوا الحفاظ فمطلق
لا يخذعنك من عدو دمعة
لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى
يؤذي القليل من اللئام بطبعه
والظلم من شيم النفوس فإن تجد
- ١٩ - ويقول :

- فلما صار ود الناس خبا
وصرت أشك فيمن أصطفيه
يجب العاقلون على التصافي
- جزيت على ابتسام بابتسام
لعلمي أنه بعض الأنعام
وحب الجاهلين على الوسام

وأنف من أخي لأبي وأمي
أرى الأجداد تغلبها جميعا
ولست بقانع من كل فضل
عجبت لمن له قد وحده
ومن يجد الطريق إلى المعالي
ولم أر في عيوب الناس عيبا
٢٠- ويقول في وصف الحمى :

وزائرتي كأن بها حياء
بذلت لها المطارف والحشايا
يضيق الجلد عن نفسي وعنهما
إذا ما فارقتني غسلتني
كأن الصبح يطردها فتجري
أراقب وقتها من غير شوق
ويصدق وعدها والصدق شر
أبنت الدهر عندي كل بنت
٢١- ويقول :

الرأي قبل شجاعة الشجعان
فإذا هما اجتمعا لنفس مرة
ولربما طعن الفتى أقرانه
لولا العقول لكان أدنى ضيغم
ولما تفاضلت النفوس ودبرت

إذا لم أجده من الكرام
على الأولاد أخلاق اللثام
بأن أعزى إلى جسد همam
وينبو نبوة القضم الكهام
فلا يذر المطي بلا سنام
كعيب القصادرين على التهام

فليس تزور إلا في الظلام
فعافتها وبات في عظامي
فتوسعه بأنواع السقام
كأننا عاكفان على حرام
مدامعها بأربعة سجام
مراقبة المشوق المستهام
إذا ألقاك في الكرب العظام
فكيف وصلت أنت من الزحام

هو أول وهي المحل الثاني
بلغت من العلياء كل مكان
بالرأي قبل تطاعن الأقران
أدنى إلى شرف من الإنسان
أيدي الكهانة عوالي المران

٢٢- ويقول :

قضاة تعلم أي الفتى الـ
ومجدي يبدل بني خندف
أنا ابن اللقاء أنا ابن السخاء
أنا ابن الفيا في أنا ابن القوافي
طويل النجاد طويل العماد
حديد اللحاظ حديد الحفاظ
يسابق سيفي منايا العباد
يرى حده غامضات القلوب
سأجعله حكما في النفوس

سذي ادخرت لصروف الزمان
على أن كل كـريم يمان
أنا ابن الضراب أنا ابن الطعان
أنا ابن السروج أنا ابن الرعان
طويل القناة طويل السنان
حديد الحسام حديد الجنان
إلهم كأنها في رهـان
إذا كنت في هـوة لا أراني
ولو ناب عنه لساني كفاني

٢٣- ويقول :

مغاني الشعب طيبا في المغاني
ولكن الفتى العربي فيها
ملاعب جنة لو سار فيها
طبت فرساننا والخيـل حتى
غدونا تنفض الأغصان فيه
فسرت وقد حجبـن الشمس عني
وألقي الشرق منها في ثيابي
لها ثمـر تشير إليك منها
وأموه يصل بها حصاهـا

بمنزلة الربيع من الزمان
غريب الوجه واليد واللسان
سليمان لسـار بترجمان
خشيت وإن كـرمـن من الحران
على أعـرافها مثل الجمان
وجئن من الضياء بما كفاني
دنـانـيرا تفر من البنـان
بأشربة وقفن بلا أوان
صليل الحلي في أيدي الغواني

ملحق ٤ تدريبات على الأبحر ذات الوحدة المركبة

(١)

قال بعض الشعراء في بعض العلماء :

أبعدت من يومك الفرار فما جاوزت حيث انتهى بك القدرُ
لو كان ينجي من الردى حذرُ نجاك مما أصابك الحذرُ
يرحمك الله من أخى ثقة لم يكُ في صفو وده كدرُ
فهكذا يفسد الزمان ويفنى العلم منه ويدرس الأثرُ

أ - زن ثلاثة الأبيات الأولى وزناً عروضياً وانسبها إلى بحرهما .

ب - اكتب هذه الأبيات كتابة عروضية .

ج - البيت الرابع مدور، حدد نهاية الشطر الأول فيه .

(٢)

الأبيات الآتية من بحر الطويل ، اختر ذلك بتقطيعها تقطيعاً عروضياً مبيّناً نوع

أ) وإني لميال إلى جانب الغنى إذا كانت العلياء في جانب الفقرِ
وإني لصبار على ما ينوبني وحسبك أن الله أثنى على الصبرِ
ب) وإن حديثاً منك لو تبدلينه جنى النحل أو ألبان عوذ مطافِلِ
مطافيل أبكار حديث تتاجها تُشاب بهاء مثل ماء المفاسلِ

(ج) لقد ثبتت في القلب منك مودة
 (د) وسرب يطلسى بالعبير كأنه
 بذلت لمن القول إنك واجد
 (هـ) إذا قلت هذا صاحب قد رضيته
 كذلك جدي ما أصاحب صاحباً
 كما ثبتت في الراحتين الأصابع
 دماء ظباء بالنحور ذبيح
 لما شئت من حلو الكلام، مليح
 وقرت به العينان بدلت آخراً
 من الناس إلا خائني وتغيراً

(٣)

ضع علامة (✓) على اسم البحر الذي ينتمي إليه كل بيت مما يأتي :

(أ) كأنها عسل رجعمان منطقتها
 (الطويل - الخفيف - المنسرح - البسيط)

(ب) إذا أنت لم تشرب مراراً على القذى
 (الطويل - الخفيف - المجث - السريع)

(ج) يأيها الرجل المرخي عمامته
 (السريع - البسيط - الطويل - الخفيف)

(د) ولما تلاقينا جرى من عيوننا
 (السريع - البسيط - الطويل - الخفيف)

(هـ) سمعن بهيجا أوجفت فذكره
 (المديد - البسيط - الطويل - المنسرح)

(و) لا تغامر إنها لا تبالي
 (البسيط - المجث - المديد - الخفيف)

(ز) أخاف من عينيك إني على
 (المديد - البسيط - السريع - الخفيف)

إن كان رجوع كلام يشبه العسلا
 ظمئت وأي الناس تصفو مشاربها
 هذا زمانك إني قد مضى زمني
 دموع كففنا غربها بالأصابع
 ولا يبعث الأحزان مثل التذكر
 وادخر فضل القوى لليلي
 بآبيها أجثو صريع الجنان

ح) صرت كأني ذبالة نصبت تضيء للناس وهي تحترق

(الطويل - البسيط - السريع - المنسرح)

(٤)

ياء المتكلم تستعمل في اللغة العربية بوجهين : إما أن تكون ساكنة ، وإما أن تكون مفتوحة ، ولكنها أحياناً في الشعر تلتزم بوجه واحد من هذين الاستعمالين . حدد في الأبيات الآتية الوجه الذي استعملت فيه ياء المتكلم مستدلاً على ذلك بالتقطيع العروضي :

- | | |
|-----------------------------------|---------------------------------|
| أ) وإني وإن كنت الأخير زمانه | لأت بما لم تستطعه الأوائل |
| ب) حتى متى تنجزين وعدي فقد | طال وقوفي لوعدك النكد |
| ج) من يتب عن حب معشوقه | لست عن حبي له تائباً |
| فالهوى لي قدر غالب | كيف أعصي القدر الغالب |
| د) لي ابن عم على ما كان من خلق | مختلفان فأقليله وبقليني |
| هـ) كأن عيني لذكره إذا خطرت | فيض يسيل على الخدين مدرار |
| و) ولي كبـد حـري ونفس كأنها | بكف عدو ما يريد سراحها |
| كأن على قلبي قطاة تذكـرت | على ظمإ وردا فهزت جناحها |
| ز) وإني في الحرب الضروس موكل | بإقدام نفس ما أريد بقاءها |
| ح) أصون عرضي بهالي لا أدنسه | لا بارك الله بعد العرض في المال |
| ط) وما أنا في أمري ولا في خليقتي | بمهتضم حقي ولا قـارع سني |
| ولا مسلم مولاي من شر ما جنى | ولا خائف مولاي من شر ما أـجني |
| وإن فؤادا بين جنبي عالم | بما أبصرت عيني وما سمعت أذني |
| وفضلني في العقل والشعر أنني | أقول بما أهوى وأعرف ما أعني |
| ي) فمالي أراني وابن عمي مالكا | متى أدن منه ينأ عني ويبعد |
| ك) إني لعمرك ما بابي بذئ غلق | على الصديق ولا خيري بممنون |

(ل) أمرتهم أمري بمنعرج اللوى
فلما عصوني كنت منهم وقد أرى
(م) فإن تقتلوني تقتلوا بي سيدا
وتضحك مني شيخة عبشمية
(ن) بعيني عن جارات قومي غفلة
(س) وإني امرؤ عافي إنائي شركة
(ع) أتهزأ مني أن سمنت وأن ترى
أقسم جسمي في جسموم كثيرة
(ف) إذا سقمت نفسي إلى ذي عداوة
متى يأت هذا الموت لا تبق حاجة

فلم يستبينوا الرشد إلا ضحى الغد
غوايتهم وأنني غير مهتد
وإن تطلقوني تحربوني بما ليا
كأن لم تسرى قبلي أسيرا يمانيا
وفي السمع مني عن حديثهم وقر
وأنت امرؤ عافي إنائك واحد
بجسمي مس الحق جاهد
وأحسوا قراح الماء والماء بارد
فإني بنصل السيف باغ دواءها
بنفسي إلا قد قضيت قاءها

(٥)

انسب الأبيات الآتية إلى بحرهما ، وقطعها تقطيعاً عروضياً :

(١) أمغطى مني على بصري للـ
وحديث أله هو مما
منطق صائب وتلحن أحيا
(٢) عجبت لإدلال العبي بنفسه
وفي الصمت ستر للعيي وإنما
(٣) أشارت بطرف العين خيفة أهلها
فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا
(٤) قد ينفع الأدب الأحداث في مهل
إن الغصون إذا قومتها اعتدلت

حسب أم أنت أكمل الناس حسنا
ينعت الناعتون يوزن وزنا
نأ وخير الحديث ما كان لحنا
وصمت الذي قد كان بالقول أعلمنا
صحيفة لب المرء أن يتكلما
إشارة مذعور ولم تتكلم
وأهلا وسهلا بالحبيب المسلم
وليس ينفع بعد الكبرة الأدب
ولن تلين إذا قومتها الخشب

٥) إلى الله أشكو ثم أشكو إليكم
 حزازات حب في الفؤاد وعبرة
 يحن فؤادي من مخافة بينكم
 ٦) تنام عن كبر شأنها فإذا
 حوراء جيداء يستضاء بها
 كأنها درة أحاط بها السـ
 ٧) كم قائم يحزنه مقتلسي
 أبلغ خدasha أنني ميت
 ٨) فديتك أعدائي كثير، وشقتي
 وكنت إذا ما جئت جئت بعلة
 فما كل يوم لي بأرضك حاجة
 ٩) زاد ورد الغي عن صدره
 ندمي أن الشباب مضى
 ١٠) إني لأهواك غير ذي كذب
 ١١) قالت ولم تقصد لقليل الخنا
 ١٢) يا من إليه القرار
 ١٣) تصف العين أنهم جد أحياء
 ١٤) وإنك لم يفخر عليك كفأخر
 ١٥) ينفع الطيب القليل من الرز
 ١٦) وبلي لقد طال كرب
 ١٧) كل ابن أنثى وإن طالت سلامته
 ١٨) من يذق منها الذي نولتني

وهل تنفع الشكوى إلى من يزيدها
 أظل بأطراف البنان أذودها
 حين المزجى وجهة لا يريدها
 قامت رويدا تكاد تنغرف
 كأنها خوط بإنه قصف
 غواص يجلو عن وجهها الصدف
 وقاعد يرقبني شامت
 كل امرئ ذي حسب مائت
 بعيد، وأشياعي إليك قليل
 فأفنت علاقي فكيف أقول
 ولا كل يوم لي إليك وصول
 وارعوي واللهو من وطره
 لم أبلغه مدى أثره
 قد شف مني الأحشاء والشغف
 مهلا فقد أبلغت أسماعي
 مالي من الحب جـار
 ء لهم بينهم إشارة خرس
 ضعيف ولم يغلبك مثل مغلب
 ق ولا ينفع الكثير الخبيث
 حسبي من الحب حسبي
 يومًا على آلة حذاء محمول
 ليس يسلوها ولو عاش دهرًا

إجابة التدريب الخامس :

١ - الأبيات من بحر الخفيف ، وتقطيعها عروضياً هو :

أَمَغْطَطْنَ / مَنِّي عَلَى / بَصْرِي لِلْـ	حَبِّبْ أَمْ أُنْ / تَ أَجْمَلْ نُنْ / نَاسَ حَسَنًا
فَعَلَاتِنِ مَسْتَفْعِلْنَ فَعَلَاتِنِ	فَاعَلَاتِنِ مَتَفْعِلْنَ فَاعَلَاتِنِ
وَحَدِيثُنْ / أَلَذُّهُ / هُوَ مِمَّا	يَنْعَتُ نُنَّا / عَتُونَ يَوُ / زَن وَزَنَا
فَعَلَاتِنِ مَتَفْعِلْنَ فَعَلَاتِنِ	فَاعَلَاتِنِ مَتَفْعِلْنَ فَعَلَاتِنِ
مَنْطَقُنْ صَا / ثَبْ وَتَلْ / حَنَ أَحْيَا	نَنْ وَخَيْرُ لْـ / حَدِيثُ مَا / كَانَ لَحْنَا
فَعَلَاتِنِ مَتَفْعِلْنَ فَعَلَاتِنِ	فَاعَلَاتِنِ مَتَفْعِلْنَ فَاعَلَاتِنِ

٢ - البيتان من بحر الطويل ، وتقطيعها هو :

عَجِبْتُ / لِإِدْلَالِ لْـ / عَيْنِي / بِنَفْسِهِ	وَصِمْتُ لْـ / لِذِي قَدْ كَا / نَ بَلْقَوْلِ / لْ أَعْلَمَا
فَعُولُ مَفَاعِيلِنِ فَعُولُ مَفَاعِلِنِ	فَعُولُنْ مَفَاعِيلِنِ فَعُولُنْ مَفَاعِلِنِ
وَفِضْصَمَ / تَ سَتْرُنْ لْـ / عَيْنِي / وَإِنَّمَا	صَحِيفَ / ة لُبِّ لِرْ / ءَ أَنْ يَ / تَكَلَّلِمَا
فَعُولُنْ مَفَاعِيلِنِ فَعُولُ مَفَاعِلِنِ	فَعُولُنْ مَفَاعِيلِنِ فَعُولُ مَفَاعِلِنِ

٣ - البيتان من بحر الطويل ، وتقطيعها كما يأتي :

أَشَارْتُ / بِطَرَفِ لَعِي / نَ خَيْفَ / ة أَهْلَهَا	إِشَارَ ة مَذْعُورُنْ / وَلَمْ تَـ / تَكَلَّلِمِي
فَعُولُنْ مَفَاعِيلِنِ فَعُولُ مَفَاعِلِنِ	فَعُولُنْ مَفَاعِيلِنِ فَعُولُ مَفَاعِلِنِ
فَأَيْقَنْدَ / تَ أَنْنَ طَطَّرَ / فَ قَدْ قَا / لَ مَرْحَبَا	وَأَهْلُنْ / وَسَهْلُنْ بَدْ / حَبِيبَ لْـ / مَسْلَمِي
فَعُولُنْ مَفَاعِيلِنِ فَعُولُنْ مَفَاعِلِنِ	فَعُولُنْ مَفَاعِيلِنِ فَعُولُنْ مَفَاعِلِنِ

٥ - الأبيات من بحر الطويل ، وتقطيع البيت الأول منها كما يلي :

إِلَ لِلَا / هَ أَشْكُو ثَمَّ / مَ أَشْكُو / إِلَيْكُمُو	وَهَلْ تَنْدَ / نَعِ شَشْكُوى / إِلَى مِنْ / يَزِيدَهَا
فَعُولُنْ مَفَاعِيلِنِ فَعُولُنْ مَفَاعِلِنِ	فَعُولُنْ مَفَاعِيلِنِ فَعُولُنْ مَفَاعِلِنِ

٦ - الأبيات من بحر المنسرح ، وتقطيع البيت الأول منها على النحو الآتي :
 تنام عن / كبر شأنها / إذا قامت روي / حدن تكاد / تنغرفو
 متفعّلن مفعّلات متفعّلن مستفعّلن مفعّلات متفعّلن
 ٧ - البيتان من بحر السريع ، وتقطيع البيت الأول منها هكذا :

كم قائلين / يحزنه / مقتلي وقاعدن / يرقبني / شامتو
 مستفعّلن متفعّلن مفعّلات مُتَفَعِّلُنْ متفعّلن مفعّلات
 ٨ - الأبيات من بحر الطويل ، وتقطيع البيت الأول منها هو :

فديت / لك أعدائي / كثيرن / وشققتي بعيدن / وأشياعي / إليك / قليلو
 فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن
 ٩ - البيتان من بحر المديد ، وتقطيع البيت الأول منها على هذا النحو :

زاد ورد لـ / غني عن / صدره ورعوي ولـ / لهُ من / وطره
 فاعلاتن فاعلن فعلن فاعلاتن فاعلن فعلن
 ١٠ - البيت من بحر المنسرح ، وتقطيعه هو :

إنني لأهـ / واك غير / ذي كذبن قد شفّ منـ / بني لأحشاء / وششفو
 مستفعّلن مفعّلات متفعّلن مستفعّلن مفعّلات متفعّلن
 ١١ - البيت من بحر السريع ، وتقطيعه هو :

قالت ولم / تقصد لقيـ / ل لحننا مهلن فقد / أبلغت أسـ / جماعي
 مستفعّلن مستفعّلن مفعّلات مستفعّلن مستفعّلن مفعّلات
 ١٢ - البيت من بحر المجث ، وتقطيعه هو :

يا من إليـ / له لقرارو مالي من لـ / حجب جازو
 مستفعّلن فاعلاتن مستفعّلن فاعلاتن مستفعّلن فاعلاتن
 ١٣ - البيت من بحر الخفيف ، وتقطيعه هو :

تصف لعيـ / ن أنهم / جد أحيا نلهم بيـ / نهم إشا / رة خرسي
 فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن

١٤ - البيت من بحر الطويل ، وتقطيعه هو :

وإنْذ/ك لم يفخر/ عليك / كفاخرنْ ضعيفن / ولم يغلب/ ك مثل / مغلّبي
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

١٥ - البيت من بحر الخفيف ، وتقطيعه هو :

ينفع طيْء/ يب لقلب/ حل من زرزْ ق ولا يند/ فغ لكثي-ر لخيشو
فاعلاتن متفعِلن فعلاتن فعلاتن متفعِلن فاعلاتن

١٦ - البيت من بحر المجتث ، وتقطيعه :

ويلي لقد / طال كربي حسبي من لئ- / حجبِ حسبي
مستفعِلن فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن

١٧ - البيت من بحر البسيط ، وتقطيعه هو :

كلُّ بن أنْذ/ حى وإن/ طالت سلا/ متهُو يومنْ على / ءالتنْ / حدباء مح-مولو
مستفعِلن فاعلن مستفعِلن فعِلن مستفعِلن فاعلن مستفعِلن فاعِلْ

١٨ - البيت من بحر المديد ، وتقطيعه هو :

من يذق مند/ ها للذي / نوؤلتنى ليس يسلو/ ها ولو / عاش دهرا
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

(٦)

اضبط ميم ضمير الجمع وياء المتكلم بما يتلاءم مع الوزن في هذين النصين :

١ (الله يعلمكم والله يعلمني والله يجزيكم عني ويجزيني
الله يعلم أني لا أحبكم ولا ألوكم ألا تحبوني
لو تشربون دمي لم يرو شاربكم ولا دماؤكم جمعاء تسروني
قد كنت أوليكم مالي وأمنحكم ودي على مثبت في الصدر مكنون
لا يخرج الكره مني غير مأبية ولا ألين لمن لا يتغني ليني

ألا أجيبكم إذ لم تجيبوني
دعوتهم راهن منهم ومرهون
حتى يظلوا خصوما ذا أفانين
سمحا كريما أجازي من يجازيني

ماذا علي إذا تدعونني ترعا
يا رب حي شديد الشغب ذي لجب
رددت باطلهم في رأس قائلهم
يا عمرو لو لنت لي ألفيتني يسرا

ثم عاد من بعدهم وثمود
أين أبأؤننا وأين بنوهم
وأرانا قد حان منا ورود
ط أفضت إلى التراب الحدود
بعد ذا الوعد كله والوعيد
ضل عنهم سطوعهم واللدود
وهو أدنى للموت بمن يعود

٢) أين أهل الديار من قوم نوح
أين أبأؤننا وأين بنوهم
سلكوا منهج المنايا فبادوا
بينما هم على الأسرة والأثنا
ثم لم ينقض الحديث ولكن
والأطباء بعدهم لحقوهم
وصحيح أضحي يعود مريضا

(٧)

ميم ضمير الجمع قد تكون ساكنة وقد تحرك بالضممة المشبعة، والشعر أحيانا يحدد
أحد هذين الاستعمالين . حدد بناء على الوزن العروضي الوجه الذي استعملت به في
الآيات الآتية :

زكنت منهم على مثل الذي زكنوا
ولن أعالنهـم إلا كما علنوا
وإن ذكرت بسوء عندهم أذنوا
فأجمعوا كيدكم طرا فكيـدوني
وإن جهلتم سبيل الرشـد فأتوني

أ) ولن يراجع قلبي ودهم أبدا
كل يداجي على البغضاء صاحبه
صم إذا سمعوا خيرا ذكرت به
ب) وأنتم معشر زيد على مائة
فإن عرفتم سبيل الرشـد فانطلقوا

ماذا علي وإن كنتم ذوي كرم
 (ج) كأننا وقد أجلوا لنا عن نسائهم
 بيئر الدريك فاستعدوا لمثلها
 (د) أولئك آبائي فجئني بمثلهم
 (هـ) أولئك قوم بارك الله فيهم
 (و) أعطاهم الله أموالا ومنزلة
 (ز) قادتهم للفراق شاطنة
 لم أدر قبل النـوى بينهم
 (ح) قالت بنو الأوس من عفافهم
 تسوق أخسراهم أوائلهم
 لما دعاهم للموت سيدهم
 (ط) أطاعت بنو عوف أميرا نهامهم
 أويت لعوف إذ تقول نساؤهم
 صبحناهم شيباء يبرق بيضها
 (ي) أجمعوا أمرهم بليل فلما
 ألا أحبكم إذ لم تجبوني
 أسود لها في عيص ييشة أشبل
 وأصغوا لها أذانكم وتأملموا
 إذا جمعتنا يا جرير المجمع
 على كل حال ما أعف وأكرما
 من الملوكة بلا عقل ولا دين
 فشط ولي الحبيب فاغتربا
 حتى استطارت عصاهم شعبا
 مروا ولا تأخذوا لهم سلبا
 كما يسوق المعارض الجلبا
 ثابت إليهم جموعهم عصبا
 عن السلم حتى كان أول واجب
 ويرمين دفعا ليتنا لم نحارب
 تُبين خلاخيل النساء الهوارب
 أصبحوا أصبحت لهم ضوضاء

(٨)

الضميران «هو» و«هي» إذا سبقتهما الواو أو الفاء جاز فيهما إسكان الهاء أو بقاء
 حركتها على ما هي عليه . والشعر أحيانا يختار أحد هذين الاستعمالين . تبين ذلك في
 الأبيات الآتية مستدلا بتقطيع الأبيات تقطيعاً عروضياً :

(أ) ولا يغث الحديث ما نطقت وهو يفيها ذو لذة طرفُ
 تحزنه وهو مشتهى حسن وهو إذا ما تكلمت أنفُ

أ) وصحيح أضحى يعود مريضاً
٣) أرى كل قوم قاربوا قيد فحلهم
٤) فهو كالمنزع المريش من الشو
٥) فهو الذي ما خان عهد الهوى
٦) يقول لي الحداد وهو يقودني
٧) لقد خرق الحي اليمانون قبلهم
٨) كشفت قناع الشعر عن حر وجهه
بغر يراها من يراها بسمعه
يود ودادا أن أعضاء جسمه
٩) رمتني بسهم ريشه الكحل لم يحز
١٠) تدعى عطاياه وفرا وهي إن شهرت

وهو أدنى للمسوت ممن يعود
ونحن خلعنا قيده فهو سارب
خط مالت به يمين المغالي
وهو الذي بالنفس لم ييخل
إلى السجن لا تجزع فما بك من بأس
بحور الكلام تستقى وهي طفح
وطيرته عن وكره وهو واقع
ويدنو إليها ذو الحجى وهو شاسع
إذا أنشدت شوقاً إليها مسامع
ظواهر جلدي وهو في القلب جارج
كانت فخارا لمن يعفوه مؤتلفا

ملحق ٥

نظم الشهاب أوزان البحور الستة عشر السابقة، فقال:

(الطويل)

أطال عذولي فيك كُفرانهُ الهوى وأمنت يا ذا الطَّبي فأنس ولا تنفر
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن «فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر»

(المديد)

يا مديد المهجر هل من كتاب فيه آيات الشُّفا للسَّقيم
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن «تلك آيات الكتاب الحكيم»

وفي بحر المديد قال أيضًا

لو مددنا بابتهاال يدينا نرتجيك هل يكونُ العطاءُ
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن «إن زعمتم أنكم أولياءُ»

(البسيط)

إذا بسطتُ يدي أدعو على فئةٍ لاموا عليك عسى تخلو أماكنهم
مستفعِلن فاعلن مستفعِلن فعِلن «فأصبحوا لا تُرى إلا مساكنُهم»

(الوافر)

غرامي في الأجبّة وفَرْنُهُ وشاةٌ في الأزقة راکزُونَا
مفاعِلتن مفاعِلتن فعولن «إذا مرُّوا بهم يتغامزونَا»

(الكامل)

كُمِلْتُ صِفَاتُكَ يَا رِشَا وَأُولُو الْهَوَى قَدْ بَايَعُوكَ وَحَظُّهُمْ بِكَ قَدْ نَهَا
مُتَفَاعِلْنَ مُتَفَاعِلْنَ مُتَفَاعِلْنَ «إِنَّ الَّذِينَ يَبَايَعُونَكَ إِنَّهَا»

(الهمزج)

لئن تَهَزَّجَ بَعْشَاقٍ فهم في عِشْقِهِمْ تَهَاوُوا
مُفَاعِلْنَ مُفَاعِلْنَ «وقالوا حسبنا الله»

(الرجز)

يا راجِزًا بِاللَّوْمِ فِي مُوسَى الَّذِي أَهْوَى وَعِشْقِي فِيهِ كَانَ الْمُبْتَغَى
مُسْتَفْعِلْنَ مُسْتَفْعِلْنَ مُسْتَفْعِلْنَ «أَذْهَبَ إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى»

(الرمل)

إِنْ رَمَلْتُمْ نَحْوَ ظَبْيٍ نَافِرٍ فَاسْتَمِيلُوهُ بِدَاعِي أَنْسِهِ
فَاعِلَاتِنِ فَاعِلَاتِنِ فَاعِلْنَ «وَلَقَدْ رَاوَدْتُهُ عَنْ نَفْسِهِ»

(السريع)

سَارِعَ إِلَى غِرْزَانٍ وَادِي الْحَمَى وَقُلْ أَيْسَا غِيْدُ ارْحَمُوا صَبْكُم
مُسْتَفْعِلْنَ مُسْتَفْعِلْنَ فَاعِلْنَ «يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُم»

(المنسرح)

تَنْسِرُحُ الْعَيْنُ فِي خُذَيْدٍ رِشَا حَيًّا بِكَأَيْسٍ وَقَالَ خُذْهُ بِفِي
مُسْتَفْعِلْنَ مَفْعُولَاتٍ مُفْتَعِلْنَ «هو الذي أَنْزَلَ السَّكِينَةَ فِي»

(الْخَفِيفُ)

خَفَّ حَمْلُ الْهَوَى عَلَيْنَا وَلَكِنْ ثَقَلَتْهُ عَمَواذِلُ تَرْتَمُ
فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن «رَبَّنَا اصْرِفْ عَنَّا عَذَابَ جَهَنَّمَ»

(الْمُضَارِعُ)

إِلَى كَمْ تُضَارِعُونَنَا فَتَّى وَجْهَهُ نَضِيرُ
مفعائلُ فاعلاتن «أَلَمْ يَأْنِكُمْ نَذِيرُ»

(الْمُقْتَضِبُ)

اِفْتَضِبْ وَشَاةَ هَوَى مِنْ سِنَاكَ حَاوَلَهُمْ
مفعلاتُ مفعِلن «كُلَّمَا أَضَاءَ هَلُمُ»

(الْمَجْتَثُ)

اجْتَثَّ مِنْ عَابِ ثَغَرًا فِيهِ الْجُمَانُ النَّظِيمُ
مستفَع لِن فاعلاتن «وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ»

(الْمُقَارِبُ)

تَقَارِبْ وَهَاتِ اسْقِنِي كَأْسَ رَاحٍ وَبَاعِدْ وَشَانِكَ بُعَدَ السَّمَاءِ
فعولن فعولن فعولن فعولن «وَإِنْ يَسْتَغِيثُوا يَغَاثُوا بِهَاءٍ»

(الْمُتَدَارِكُ)

دَارِكُ قَلْبِي بِلَمَى ثَغَرٍ فِي مَبْسَمِهِ نَظُمُ الْجَوْهَرِ
فعلن فعلن فعلن فعلن «إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ»

(مخلع البسيط)

خَلَعْتُ قَلْبِي بِنَارِ عِشْقٍ تَضَلَّى بِهَا مَهْجَتِي الْحَرَارَةَ
مُسْتَفْعِلْنَ فَاعِلْنَ فَعُولْنَ وَقَوَّضَهَا النَّاسُ وَالْحَجَارَةَ

وقد نظمها أيضًا صفي الدين الحلي المتوفى سنة ٧٥٠ هـ:

(الطويل)

طَوِيلٌ لَهُ دُونَ الْبُحُورِ فُضَائِلٌ فَعُولْنَ مَفَاعِيلْنَ فَعُولْنَ مَفَاعِلٌ

(الديد)

لَمَدِيدِ الشَّعْرِ عِنْدِي صِفَاتٌ فَاعِلَاتِنِ فَاعِلْنَ فَاعِلَاتُ

(البسيط)

إِنِ الْبَسِيطُ لَدَيْهِ يَبْسُطُ الْأَمْلَ مُسْتَفْعِلْنَ فَاعِلْنَ مُسْتَفْعِلْنَ فَعِلُ

(الوافر)

بُحُورِ الشَّعْرِ وَافِرَهَا جَمِيلٌ مَفَاعِلَتْنِ مَفَاعِلَتْنِ فَعُولُ

(الكامل)

كَمَلِ الْجَمَالِ مِنَ الْبُحُورِ الْكَامِلُ مُتَفَاعِلْنَ مُتَفَاعِلْنَ مُتَفَاعِلُ

(الهزج)

عَلَى الْأَهْمِ زَاجٌ تَسْهِيلُ مَفَاعِيلْنَ مَفَاعِيلُ

(الرجز)

في أبحر الأرجاز بحر يسهّل مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن

(الرمّل)

رمل الأبحر تسرويه الثقات فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

(السريع)

بحر سريع ماله ساحل مستفعّلن مستفعّلن فاعل

(المندرج)

منسرح فيــــه يضرب المثل مستفعّلن مفعولات مُفْتَعِلْ

(الخفيف)

يا خفيفاً خفّت به الحركات فاعلاتن مستفع لن فاعلات

(المضارع)

تَعْدُ المضارعات مفاعيل فاع لا

(المقتضب)

اقتَضَبْ كما سألوا فاعلات مفتعل

(المجتث)

إن جُثَّتِ الحركات مستفعّلن فاعلات

(المتقارب)

عن المتقارب قال الخليلُ فعولن فعولن فعولن فعولُ

(المتدارك - ويسمى المحدث)

حركاتُ المحدث تَتَقَلُّ فعلن فعلن فعلن فعلُ

* * *

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

الفهرس

مقدمة ٥

الباب الأول

البناء العروضي للقصيدة

١٠

تمهيد ١١

الفصل الأول: قصيدة البيت ٢٩

البحور ذات الوحدة المفردة ٣٢

١ - الوافر ٣٤

٢ - الكامل ٤٢

٣ - الرجز ٥٩

٤ - الهزج ٦٨

٥ - الرمل ٧٣

٦ - المتقارب ٨٦

٧ - المتدارك ٩٥

الفصل الثاني: قصيدة البيت ٩٩

البحور ذات الوحدة المركبة ٩٩

١ - الطويل ١٠٠

٢ - البسيط ١٠٨

٣ - المديد ١١٦

٤ - الخفيف ١٢٣

٥ - السريع ١٣٠

٦ - المنسرح ١٣٧

٧ - المجتث ١٤١

٨ - المقتضب ١٤٣

٩ - المضارع ١٤٤

١٤٥	الفصل الثالث : قصيدة التفعيلة
١٤٥	الشعر الحر

الباب الثاني القافية في القصيدة العربية

١٦٣	مدخل
١٦٥	الفصل الأول : القافية ودورها في بناء الشعر
١٦٧	الفصل الثاني : القافية في شعر البيت
١٨٥	أولاً : ألقاب حروف القافية
١٨٦	ثانياً : ألقاب حركات القافية
٢١٠	ثالثاً : أنواع القافية
٢١٦	رابعاً : عيوب القافية
٢٢٧	الفصل الثالث : القافية في الشعر الحر
٢٤٧	الملاحق
٢٦٧	ملحق ١ : الدوائر العروضية
٢٦٩	ملحق ٢ : نماذج من الشعر
٢٧٨	ملحق ٣ : تدريب على الأبحر ذات الوحدة المفردة
٢٩٧	ملحق ٤ : تدريب على الأبحر ذات الوحدة المركبة
٣٠٩	ملحق ٥ : نظم الشهاب أوزان البحور التسعة عشر السابقة
٣٢١	

رقم الإيداع ٩٩/١٥٠٤٧
I.S.B.N. 977 - 09 - 0575 - 5

مطبع الشروق

القاهرة : ٨ شارع ميناويه المصرى - ت: ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس: ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص.ب: ٨٠٦٤ - هاتف: ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣ - فاكس: ٨١٧٧٦٥ (٠١)

البناء العروضي

للقصيدة العربية

لكل محبي فن اللغة العربية الأول: الشعر، والراغبين في معرفة أسس بنائه - نقدم هذا الكتاب الذي يتناول البناء العروضي للقصيدة العربية.

وعلم العروض - أو موسيقا الشعر - قد يكون صعباً على كثير من المبتدئين: لأنهم لم يندربوا عليه ولم يمارسوه، ولم يوقفهم أحد - من خلال قراءة الشعر - على أصوله وقواعده، فهو علم يحتاج إلى دربة ومراة كثيرة متصلة، وإجادته تتضمن إجادة كثير من علوم العربية، لما بينها وبينه من تعاون وجدل متبادل.

ومن هنا، فإن إجادة هذا العلم ضرورة للمتخصصين في دراسة اللغة العربية، وليس رفاهية للمهتم بها.

لكل ذلك، أخذ علماء العربية - منذ الخليل بن أحمد - بتعهدون هذا العلم من حين إلى آخر شرحاً وبسطاً لغوامضه، أو اختصاراً ونظماً لمسائله، أو تنبيهاً إلى أهميته والحاجة إليه.

والكتاب الذي بين أيدينا أحد خيوط ذلك النسيج المعتمد من الدراسات العروضية، فهو يتناول بحر الشعر العربي بكل صورها وتنوعاتها، معتمداً في ذلك على جانب الوصف، ومتخففاً من المصطلحات، ومكثرًا من النصوص والشواهد. وأحق ذلك بدراسة سريعة عن الشعر الحر ونفعايلاته وتشكيلاتة. ثم أكمل مسيرته بدرس نظام التقفية في القصيدة العربية، ملحقاً به فصلاً خاصاً عن القافية في الشعر الحر.